

2024/02

Figyelemirányítás és medialitás II.

n **COGNITO**

Kognitív Kultúraelméleti Közlemények

nCognito: Kognitív Kultúraelméleti Közlemények

A Kognitív Poétika Kutatócsoport folyóirata

HU ISSN 2939-5658

Az nCOGNITO folyóirat célja, hogy lehetőséget biztosítson a kognitív elmélet hazai képviselőinek a tudományos publikálásra, illetve a magyar bölcsészettel foglalkozók számára hozzáférhetővé tegye az irányzat nemzetközi és honi kutatási eredményeit. A folyóirat elsősorban olyan tanulmányok megjelenését szolgálja, amelyek a kognitív tudományok és az evolúciós pszichológia eredményeit felhasználva elemzik az irodalmi szövegeket, a filmek és egyéb mediális artefaktumok befogadásának folyamatait. A folyóiratszámok tematikus hangsúllyal vizsgálják az evolúció során kialakult kognitív és érzelmi mechanizmusokat, illetve ezek megjelenési formáit (okszági gondolkodás, elmeolvasás, narratív empátia, feszültségkeltés, morális ítélet stb.) a különböző esztétikai gyakorlatokban.

3. évfolyam (2024) 2. szám

<https://ojs.bibl.u-szeged.hu/index.php/ncognito>

KIADÓ

A Szegedi Tudományegyetem Bölcsész- és Társadalomtudományi Kar
dékánja

A KIADÓ SZÉKHELYE
6722 Szeged, Egyetem u. 2.

FŐSZERKESZTŐ
Szabó Judit

FELELŐS SZERKESZTŐ
Horváth Márta

SZERKESZTŐ
Aradi Csenge, Domsa Zsófia

WEBMESTER, BORÍTÓTERV
Kovács Bálint

Tartalom

A figyelemirányítás mediális és műfaji jellegzetességei Előszó	3
Belső és külső figyelemirányítás a filmben <i>Kovács Bálint András</i>	5
„Két szempillantás között minden elsötétül” Figyelemirányítás, műfajiság és személyjelölés Závada Péter verseiben <i>Simon Gábor</i>	17
A narratív tér mint a figyelmi háttér eleme Móricz Zsigmond <i>Tragédia</i> című novellájában <i>Szabó Erzsébet</i>	40
Feladatorientált figyelem és detektívregény Figyelemirányítás Hidas Bence <i>És mindent betemet a hó</i> című krimijében <i>Horváth Márta</i>	57
Az első lépések az irodalmi tanulás területén Figyelemirányítás és foregrounding gyerekeknek szóló képeskönyvekben <i>Szilvássy Orsolya</i>	69
Panelekra és buborékokra összpontosítva A vizuális narratíva figyelemre ható eszközeinek működése és csapdái a képregényekben <i>Váradi Gábor</i>	92

A figyelemirányítás mediális és műfaji jellegzetességei. *Előszó*

Jelen folyóiratszám az előző szám folytatásaként a figyelemirányítás különböző mediális formáit vizsgálja. A vizsgált narratív médiumok sokfélesége jól tükrözi a figyelemirányítás mint kutatási terület széles skáláját. A tanulmányok irodalmi regényeket, filmeket, képeskönyveket, képregényeket és műfajspecifikus műveket ölelnek fel, és olyan témákat járnak körül, amelyek a figyelem összpontosításának a narratív jelentés strukturálásában betöltött szerepétől kezdve, kép és szöveg medialitása közötti figyelemmegosztáson keresztül a figyelem irányításának vagy elterelésének kognitív következményeiig terjednek.

A kognitív pszichológia egyik alaptétele, hogy a kognitív rendszer alapvetően a gazdaságosság elve alapján működik és a hatékony cselekvést támogatja. Ez a figyelem esetében azt jelenti, hogy az egyén a környezetéből őt érő információk egy részét kiszűri és azokra összpontosít, melyek az adott helyzetben relevánsak a megfelelő reakció tekintetében. Hasonlóan működik ez az irodalmi szövegek olvasásakor és filmek befogadásakor is: a szöveg, illetve film által felkínált információból az olvasó egyrészt saját előzetes tudása és preferenciái alapján, másrészt az ábrázolási technikák függvényében bizonyos részleteket észrevesz, ezek figyelmének fókuszába kerülnek, míg mások a háttérben maradnak (alak-háttér észlelés). Az olvasói, illetve nézői megértés és értelmezés ennek az interszubjektív figyelmi folyamatnak a függvényében történik, hiszen az értelmezés alapját a figyelmi fókuszba kerülő részletek képezik.

Elbeszélő szövegnek, drámának, versnek és filmnek különböző eszközei vannak a figyelemirányításra. A cselekményt ábrázoló műfajokra általánosságban véve érvényes, hogy a szereplők statikus leírása, valamint a helyzetleírások a háttérre képezik, az ábrázolt eseménysor pedig a figyelem központjába kerül. Az eseményeket sem egyforma súllyal észleli az olvasó: a fókuszba jellemzően az elbeszélő szöveg azon komponensei kerülnek, melyek több közvetlen oksági viszonyban állnak más eseményekkel, mint a többi elem, valamint részei annak az oksági láncnak, amely a kezdő állapottól a végállapotig vezet. Empirikus felmérések azt is igazolják, hogy a főszereplők és a velük kapcsolatban levő tárgyak nagyobb figyelmet vonnak magukra, mint a többi szereplővel kapcsolatos tárgy. A kognitív poétika textúra-modellje a befogadói figyelmet serkentő és irányító attraktorokat tekinti

a szöveggel való interakció fő egységeinek, a lírai művek poétikusságát pedig az attraktorok nyelvi reprezentálásának módjaival hozza összefüggésbe. Az újabb elméleti modellek műfajképző tényezőként tekintenek a lírai művekben kibontakozó intranzitív és tranzitív figyelmi műveletekre.

A folyóiratszám ezeket a kérdéseket járja körül. A tanulmányok kiemelik a figyelem központi szerepét az elbeszélések megértésében, valamint azt, hogy a különböző médiumok és műfajok milyen változatos módon kezelik a figyelem dinamikáját. Akár a kulcsfontosságú információk előtérbe helyezésével, akár a félrevezetésen keresztül feszültséget keltve, akár multimodális interakciókkal fokozva a bevonódást, az irodalmi szövegek aktívan alakítják a befogadó figyelmi élményeit.

A szerkesztők

KOVÁCS ANDRÁS BÁLINT

ELTE Eötvös Loránd Tudományegyetem Művészetelméleti és Médiakutatási Intézet

Belső és külső figyelemirányítás a filmben

Absztrakt

A film mint multimodális művészeti médium képes talán a legerőteljesebben érzéklet alapú (külső) figyelemirányításra. Olyan kutatási eredményeket mutatok be, amelyek egyfelől alátámasztják a film rendkívül hatékony érzékekre ható figyelemirányítási képességét, másfelől bemutatják, hogy ez milyen interakcióban van a belső figyelemirányítással. A kutatási eredmények arra utalnak, hogy a belső kognitív minták a filmben is jelentősen moderálják a külső, érzéki ingereken alapuló figyelemirányítást.

Kulcsszavak: figyelem, motiváció, vizuális inger, mentális modellek

Minden művészeti forma egyik legfontosabb feladata a befogadó figyelmének lekötése és irányítása. Ez különösen igaz a performatív művészetek esetében, hiszen ott a befogadót egy meghatározott időtartam erejéig együtt kell tartani egy közös figyelmi fókusz megőrzésével. Képzőművészeti és irodalmi művek esetében a figyelemirányítás különböző időtartamokban is történhet: egy képet nézhetek órákig, percekig vagy másodpercekig, egyszer vagy százszor, egy könyvet elolvashatok három óra vagy három hónap alatt is, performatív alkotások esetében a figyelemnek egy tömbben kell kitartania, legyen az fél óra vagy három. Mivel a film multimodális médium, fel tudja használni az összes többi művészeti ág figyelemirányítási technikáját, ami különösen hatékonyá teszi ebben a tekintetben.

A figyelemirányítás képessége alapvetően azon a pszichológiai tulajdonságon alapul, hogy a figyelmi fókusz a teljesítmény csökkenése nélkül egynél több tárgy között nem lehet megosztani (Garavan 1998; McElree 1998; Oberauer 2002; Oberauer és Bialkova 2009), valamint hogy az erős külső érzéki hatások automatikusan el tudják téríteni a figyelmi fókuszt (Villanova-Goldstein és mtsai 2022). A figyelem pszichológiájának irodalmában elfogadott a figyelemirányítás két típusát megkülönböztetni egymástól. Az egyik a külső figyelemirányítás, amikor egy külső inger a személy akaratától függetlenül vonja magára a figyelmet. A másik a belső fi-

gyelemirányítás, amikor tudatosan irányítjuk a figyelmünket egy tárgyra (Posner 1980; Styles 2006). A filmben az erős vizuális és akusztikus ingerek rendkívül hatékonyan képesek szinkronizálni a nézők figyelmét, hacsak rövid időre is. Kérdés azonban, hogy milyen arányban játszik szerepet a külső ingerek „uralma” a nézők figyelmének irányításában, és mekkora tere marad a belső mentális minták által motivált figyelemnek, valamint hogy mitől függ ez az arány.

Elsőként leszögezhetjük, hogy a műalkotások befogadása esetén is érvényesnek kell tekintenünk a figyelem pszichológiájának azt az általános szabályát, hogy a figyelem fókuszát mindig valamilyen feladat határozza meg (Simons és Chabris 1999; Kida és mtsai 2017). Ed Tan médiapszichológus elképzelése szerint a műalkotások fő hatása az érdeklődés felkeltése (Tan 1996). Az érdeklődés egy belső motivációs állapot, amely ugyanolyan feladatként fogható fel, mint bármely más gyakorlati probléma, amellyel a hétköznapi életben szembekerülünk, és leköti a figyelmünket. Van, aki ezt még konkrétan határozza meg, mint válaszra váró kérdések felmerülését (Carroll 2007), vagy – elsősorban narratív művek esetében – a befogadást egy problémamegoldó feladatsornak fogja fel (Bordwell 1985). Elég azonban, ha megmaradunk az érdeklődésnél mint belső motivációs állapotnál ahhoz, hogy elfogadjuk, ez az állapot elégséges alapot biztosít arra, hogy kijelölje a befogadók figyelmi fókuszát. Ugyanakkor ehhez nem szükséges feltételeznünk, hogy ez az állapot eleve külső inger hatására jön létre, szemben azzal az esettel, ha a kérdés-válasz vagy problémamegoldás folyamatát tekintjük a figyelemirányítás alapjának. Az utóbbi esetekben ugyanis a kiindulópont mindig a műalkotás mint külső inger, az érdeklődésnek azonban lehet belső kiindulópontja is.

A befogadás nagyon sok esetben egy belső motivációs állapotból indul ki, amely megkeresi a neki megfelelő külső ingert. Ilyesmi történik, amikor melankolikus állapotban fölteszünk egy lassú zenét, amikor egy táj hangulata iránti nosztalgikus állapotban odaállunk a falunkon függő tájkép elé, amelyet eleve emiatt akasztottunk ki, amikor vidám hangulatban megnézzük egy vígjátékot, hogy ezt az állapotot fönntartsuk vagy fokozzuk, vagy amikor valamilyen elvont létproblémán rágódva leemeljük Thomas Mann *Varázshegy* című regényét, és beleolvasunk. Ilyen esetekben a belső figyelmünk eleve ráirányul valamilyen tárgyra, témára, érzelmi vagy hangulati állapotra, a műalkotás pedig ezt a fókuszt segít megtartani és élesíteni. Sőt, nem is kell, hogy a külső esztétikai inger pontosan egybeessen a kiinduló belső állapottal. A belső figyelmi fókuszt egy nem teljesen kongruens külső esztétikai inger is segíthet fönntartani. Kiss és Linnel (2020) vizsgálatai azt mutatták, hogy kedvelt háttérzene hallgatása növeli az előttünk levő feladatra való koncentráció képességét. Azt is mondhatjuk, hogy ezek a belső állapotok önmaguk fönntartására és élesítésére irányuló feladatot jelölnek ki (ezt nevezhetjük akár érdeklődésnek is), amely meghatározza a figyelmi fókuszt minden elénk kerülő jelenség esetében, és az ellentmondó ingereket háttérbe szorítja. Ezt akkor látjuk igazán, ha a belső álla-

pot éles ellentétben van a külső ingerrel. Ezért van a való életben is, hogy szomorú állapotban nem tudunk figyelni vidám dolgokra, és fordítva, vagy ha nagyon elmerülünk egy munkában, nem is halljuk, hogy szóltak hozzánk. Ennek ugyanakkor az ellenkezője is elképzelhető akkor, amikor egy adott hangulattal ellentétes feladatot kell megoldani. Knobloch (2006) vizsgálatában a kísérleti személyek egy adott kiinduló hangulattól eltérő belső állapotot igénylő feladatra zenehallgatás segítségével történő hangulatszabályozással hangolták át magukat. De ez is azt támasztja alá, hogy a figyelmi fókusz egy belső állapoton keresztül egy feladat irányítja. Röviden, a műalkotások figyelemirányításának elemzése esetében mindenképpen fölvethető az a kérdés, hogy különböző művészeti alkotások figyelemirányító mechanizmusai mennyire tudják a belső mentális mintákat előhívni, azok meglétére építeni, illetve felettük a teljes ellenőrzést átvenni.

A film esetében ez különösen érdekes kérdés a vizuális információ gyors terjedése és hatása miatt. A retináról induló ingerek kb. 40 ms alatt érik el a látókérget és 60-80 ms alatt kezdődik meg az információk tudattalan feldolgozása. Ez azt jelenti, hogy ennyi idő alatt a vizuális információ elterjed az agyban, vagyis már hatást gyakorol anélkül, hogy tudnánk róla. 100-150 ms-nál már tudattalan reakciót is adunk a vizuális információra, ami azt jelenti, hogy a testünk már reagál (pl. megnő a szívdobogás), miközben magáról az információról még mindig nem tudunk számot adni. Különböző mérések különböző eredményeket mutatnak, de a legtöbb szerint a tudatosodás 200-300 ms körül jelenik meg (Rutiku és mtsai 2016). Ekkor már meg tudjuk mondani, mit láttunk, de ezt megelőzően a testünk már különböző állapotváltozásokon ment keresztül anélkül, hogy ezt irányítani tudtuk volna, vagy egyáltalán tudtuk volna, hogy ez megtörtént. Az olvasás esetében 300 ms arra elég, hogy egy átlagos hosszúságú szót kiolvassunk és felfogjunk. Egy átlagosan 11 szóból álló mondat esetén a mondat értelmének felfogása egyéni különbségektől függően 4500 ms-ig is eltarthat (Kapteijns és mtsai 2021). Ennyi idő alatt egy filmben akár 4-5 komplex vizuális jelenetet tartalmazó snittet is meg tudunk nézni úgy, hogy utána pontosan fel tudjuk idézni, mit láttunk.

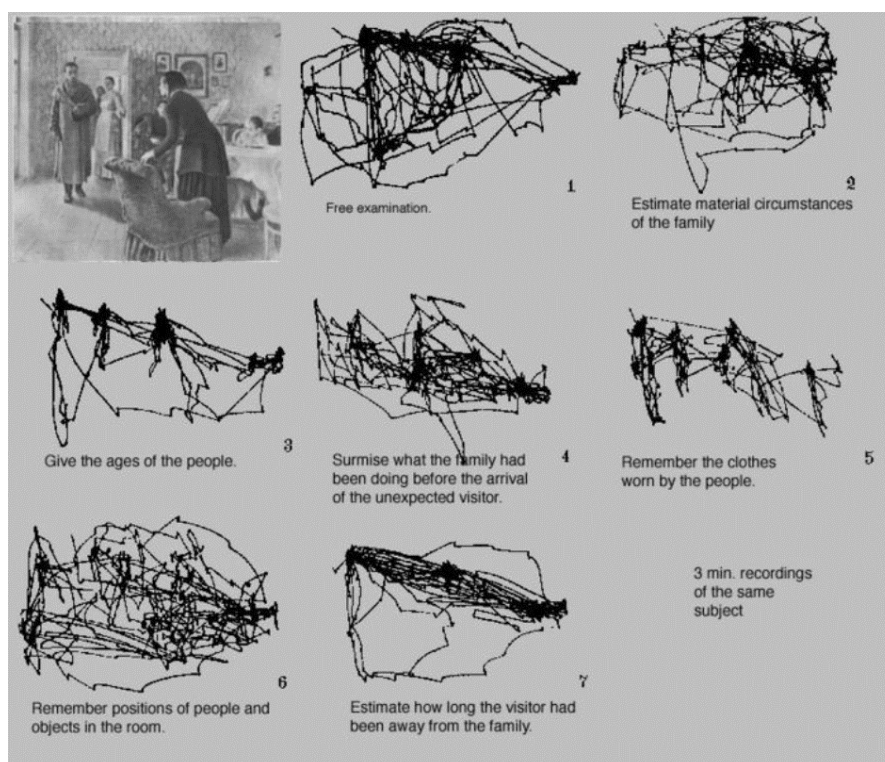
Ebből azt a következtetést vonhatnánk le, hogy az olvasás alkalmával a belső motivációs állapot által meghatározott figyelmi fókuszoknak nagyobb szerepe lehet, mint a film esetében, ahol a tudattalan és tudatos feldolgozás sebessége és a bejövő információ mennyisége inkább a külső figyelemirányítás dominanciáját valószínűsíti. Érdekes feltenni tehát a kérdést, hogy milyen mértékű, és mennyire uniformizált ez a külső figyelemirányítás.

Uri Hasson és munkatársai (2008) klasszikus kísérlete azt vizsgálta, hogy filmek milyen mértékben szinkronizálják a nézők agyműködését, amit felfoghatunk a figyelemirányítás hatékonyságának a mutatójaként is. A nézőket fMRI-vel és tekintetkövetővel vizsgálták, miközben négy különböző filmrészletet vetítettek nekik. Ebből három hollywoodi fikciós film, egy pedig egy komponálatlan és vágatlan

utcai felvétel. A fMRI az agyi aktivitások helypontos megállapítására, a tekintetkövető pedig a tekintet helyének és a tekintetfixáció idejének meghatározására szolgál. A vizsgálat eredménye nem meglepő módon az volt, hogy a három fikciós film különböző mértékben, de jelentősen szinkronizálta a nézők agyi aktivitását, azaz az egy időben aktív agyterületek helye, kiterjedtsége és számossága a szerkesztett filmek esetében sokkal jelentősebb volt, mint a szerkesztetlen utcai felvétel esetében. Ugyanígy, a tekintetfixáció helyének és idejének mértéke a szerkesztett filmek esetében sokkal egységesebb volt, mint a szerkesztetlen filmek esetében. Ugyanakkor a két vizsgálat eredményei nem esnek egybe. Vagyis a szinkronizált agyi aktivitás nem feltétlenül függ össze a tekintet szinkronizálással (Hasson 2008, 13). Ezt azt sugallja, hogy a nézők közötti tekintet-szinkronizálás legfeljebb extrém esetben korrelál a mentális szinkronizációval, például egy komponált és nem komponált film részlet esetében, de a komponált filmek közötti különbségekben ez a korreláció már nem feltétlenül áll. A három komponált film közül a vizsgálat szerint egy Hitchcock-film szinkronizálta leginkább a nézők agyműködését, de ez nem jelentette azt, hogy a tekintet-szinkronizáció is ebben a filmben volt a legnagyobb.

Mindebből azt a következtetést vonhatjuk le, hogy a figyelmet szinkronizáló mentális mintázatok kialakításának más tényezői is vannak, mint egyszerűen a tekintetirányítás. A kép kompozíciója önmagában irányítja a tekintetet. Képzőművészeti alkotásokkal végzett kísérletek azt mutatják azonban, hogy a vizuális kompozíció általi tekintetirányítás felülírható előzetesen kijelölt feladattal (Yarbus 1967). Ha a kísérleti alanyoknak feladatot adnak, például hogy állapítsák meg a képen szereplő alakok életkorát, a tekintet teljesen más utat követ, mint amikor csak a kompozíció irányít. Ha pedig másik feladatot kap a néző, például hogy jegyezze meg a képen szereplő alakok pontos helyét, megint más lesz a tekintet útvonala. Az 1. ábra azt mutatja be, hogy ugyanazon kép 3 perces át tartó nézése esetén hogyan változik a tekintet iránya és a fixációk helye aszerint, hogy előre meghatározott feladat nélkül (1) vagy különféle előre megadott feladatok alapján nézi a képet ugyanaz a személy (2–7).

A filmben ilyen feladatnak tekinthető az elbeszélés követése által felállított problémák megoldása (Bordwell) vagy kérdésekre adott felelet (Carroll). Kétségtelen, hogy az alacsony szintű vizuális ingerek (fényesség, kontraszt, szín, térbeli elhelyezkedés, mozgás) által keltett automatikus reakciókat, ha ezek elég erőteljesek, nem nagyon lehet felülírni. Ezek azonban nem feltétlenül esnek egybe a figyelmi fókusszal, különösen, ha nem szélsőségesen erős ingerekről van szó, márpedig a filmekben ritkák a szélsőséges vizuális ingerek. Többnyire kiegyensúlyozott kompozíciókkal, mérsékelt mozgással, kiegyensúlyozott színvilággal találkozunk. Ezt támasztja alá az a megállapítás is, hogy – elsősorban a hollywoodi filmekben – a stílus az elbeszélést szolgálja (Bordwell és Mtsai 1985). Természetesen sok műfaj (pl. horror) vagy stílus (pl. európai modernizmus, experimentális filmek) ellentmond



1. ábra. A néző tekintetének útvonalát jelentősen befolyásolja a nézés előtt kapott feladat. Yarbus, 1967.

ennek az általánosításnak, de ezek azok a kivételek, amelyek nemcsak a szabályt erősítik, hanem amelyeknek a különleges hatását éppen ezen az elven lehet magyarázni, ahogy erre később ki is térek. Itt azt az alapelvet fogalmazhatjuk meg, hogy a folyamatosan követhető narratíva esetében a narratíva adja azt a feladatot, amelynek követéséhez és megoldásához az audiovizuális stílus a maga külső figyelemirányító eszközeivel hozzájárul. Ezzel szemben, ha ezt a feladatot nem találjuk, az audiovizuális stílus külső ingerei fogják meghatározni azt a feladatot is, amely létrehozza ugyanazt a belső figyelemirányító motivációt, amihez a narratív filmek esetében a történet követése és kérdéseinek megválaszolása érdekében szükség van. Erre utal az az általánosan megfigyelhető jelenség, hogy a klasszikus elbeszélés mód nagymértékű multimodális redundanciát tartalmaz. Például valaki egy kellemes környezetben, világos háttér előtt, mosolyogva azt mondja, hogy boldog, miközben vidám, felemelő zene szól. A film minden szintje ugyanazt az információt erősíti. A nem klasszikus elbeszélésű filmekben ez a multimodális redundancia jelentős mértékben csökken, és megnő a különféle csatornákon keresztül érkező információk diverzitása, amint ez például Godard filmjei esetében tapasztalhatjuk (Kovács 2024).

A vizuális kontroll és a narratív kontroll különbségét vizsgálta Lochky és munkatársai (2015). Kísérletükben arra voltak kíváncsiak, hogy a „film diktatúráját”, amelyet az érzékek irányítása felett gyakorol, mennyiben korlátozzák a nézőkben levő magasabb szintű mentális sémák. Itt lényegében a narratíva által generált prediktív sémák figyelemirányító szerepéről van szó szemben a közvetlen vizuális ingerek figyelemirányító szerepével. Egy akciójelenetet mutattak két csoportnak egy James Bond-filmből. Az egyik csoport az akciót megelőző jeleneteket is látta, így narratív kontextusba tudta helyezni magát az akciót. A másik csoport csak az akciót látta narratív kontextus nélkül. A vizsgálat egyértelműen megállapította, hogy a tekintetirányítás területén egyértelműen a film uralkodik – legalábbis a hollywoodi stílusban. Mindkét csoport tagjai ugyanoda néztek egy adott képben függetlenül attól, hogy ki tudták-e számítani a kontextusból, hogy mi fog következni. Amikor viszont be kellett számolniuk arról, hogy mit láttak, és hogy az egyes snittek hogyan függenek össze, kiderült, hogy a narratív kontextust ismerők arról beszélnek többet, aminek a bekövetkeztére a kontextus alapján számítottak, míg a másik csoport csupán arról beszélt, amit látott. Az első csoport továbbá sokkal koherensebbnek látta ugyanazt a snittsorozatot, és kisebb kognitív terhelést mutatott. Vagyis, a narratív kontextust ismerők tekintetét hiába ragadta el pontosan ugyanaz a vizuális ingeranyag, mint a másik csoportét, a figyelmüket mégsem teljes egészében ez kötötte le, hanem az a narratív séma, ami a kontextus ismerete alapján megjósolja, hogy mi fog történni. A szerzők ebből arra a következtetésre jutottak, hogy bár a folyamatos vágás technikája alapvetően magával ragadja a nézők tekintetét a hollywoodi filmekben, ezt jelentősen moderálja a narratív kontextus, tehát a szemmozgás és a narratív megértés között nem lehet egyértelmű korrelációt feltételezni, ami egybevág Hasson (2008) eredményeivel. Ez azt jelenti, hogy a figyelmi fókusz meghatározásában a magasabb szintű mentális minták ugyanolyan jelentős szerepet játszhatnak, mint az olvasás esetében, ahol a vizuális fókusz ugyancsak minden olvasó esetében ugyanott van, de a megértés, így a figyelem, mégis a magasabb rendű belső mentális (narratív) mintákon alapul.

A következő kérdés az lehetne, hogy ha a folyamatos vágás technikája ennyire uralma alatt tartja a nézőt, akkor teljesen ki vagyunk-e téve a filmkészítők kényekedvének, és azt teszik-e velünk, amit csak akarnak.

A kutatások azt sugallják, hogy legalábbis a hollywoodi filmtörténetben ez koránt sincs így. Cutting és munkatársai (2010) longitudinális vizsgálata több mint kétszáz hollywoodi film snitthossz eloszlására vonatkozóan (a különböző hosszúságú snittek milyen eloszlásban követik egymást) azt mutatta, hogy hetven éven keresztül ez az eloszlás egy jól meghatározott mintázat felé közelít. Ez az $1/f$ függvény által meghatározott mintázat, ami itt azt jelenti, hogy idővel egyre növekszik a különböző hosszúságú snittek autokorrelációja, magyarul, egyre rövidebbek azok a snittszekvenciák, amelyekben nagyon különböző hosszúságú snittek

vannak. Egy rövid snittet ma sokkal nagyobb valószínűséggel követ több rövid snitt, a hosszúakat pedig több hosszú, mint hetven évvel ezelőtt, amikor a hosszú és rövid snitek gyakrabban váltogatták egymást. Másképp fogalmazva a ritmikai tömbösödés tendenciája figyelhető meg, ami Cutting szerint sokkal inkább megfelel az emberi figyelem természetének, mint a különböző hosszúságú snitek rendszeretlen keveredése. Mivel tehát a hollywoodi filmek célja minél jobban lekötni a nézők figyelmét, kénytelenek alkalmazkodni a nézők természetes pszichológiai tulajdonságaihoz. Ugyanezt az elvet állapítja meg Bordwell is, amikor a hollywoodi elbeszélési mód és a folyamatos vágás és rendezés kialakulását írja le (Bordwell és mtsai 1985). Itt is a nézői gondolkodásmód és pszichológia az, ami a formák kialakulását vezeti, nem pedig egy önkényes manipulatív rendszer. Ugyanennek a rendszernek az evolúcióját mutatja a „felfokozott folyamatosság” stílusa a kétezres évek elején (Bordwell 2002). Bordwell állítása szerint az átlagos snitthosszak rövidülése, a kameramozgások megnövekedése, a cselekmény gyorsulása nem csökkenti a klasszikus folyamatos stílus hatékonyságát, hanem éppen hogy hozzájárul annak növeléséhez. Smith és munkatársai (2012) empirikus kísérletek sorozatán mutatják be, hogy a folyamatos vágási rendszer nagyon hasonlít arra a pszichológiai rendszerre, amely a tagolt részletekben érzékelt külvilág eseményeiből az agyunkban tér-idő-cselekvés folyamatosságot hoz létre.

Megállapíthatjuk tehát, hogy a hollywoodi filmek külső figyelemirányító rendszere nem önkényes manipuláció, hanem folyamatos alkalmazkodás a nézők kognitív, perceptuális tulajdonságaihoz annak érdekében, hogy minél hatékonyabban kössék le a figyelmét (Cutting 2021).

Mi a helyzet azoknak a filmeknek az esetében, amelyek nem ebben a rendszerben készültek? Először is megállapíthatjuk, hogy a folyamatos vágási és elbeszélési rendszer önmagában nem hollywoodi sajátosság. A filmek túlnyomó többsége ennek a rendszernek valamilyen változatát használja. A különbségek jelentősek is lehetnek elsősorban attól függően, hogy egy film mire szeretné ráirányítani a figyelmet a lineáris cselekmény problémamegoldó logikája mellett. De kétségtelenül léteznek minden linearitást nélkülöző filmek vagy olyanok, amelyekben a lineáris elbeszélés célja a film egészének csak nagyon kis részét motiválja. Az nyilvánvaló, hogy ezek a filmek is le tudják kötni a nézői figyelmet, ezt mutatják az ilyen filmeket jutalmazó fesztiváldíjak és az alkotóikat övező presztízs. Mi irányítja a nézők figyelmét ilyen esetekben? Miben tér el a nézői gondolkodás és mire vonatkozik a figyelem az ilyen filmeknél, illetve, ez a figyelem és gondolkodás mennyire szinkronizált?

Rendkívül kevés empirikus kutatás foglalkozik ilyen filmekkel, ami részben érthető, hiszen az uniformizált és a néző hétköznapi gondolkodásának és érzékelésmódjának megfelelő narratív rendszer kutatása sokkal egyszerűbb és sokkal több támponttal rendelkezik. Jing és munkatársai (2023) azt vizsgálták, hogy a szem-

mozgást mennyire befolyásolja a narratív koherencia. Eredményeik azt mutatják, hogy felnőttek esetében a vizuális feltűnőség tekintetirányító szerepe jelentősebb lesz, ha inkohereus videorészletet néznek. Magyarán, ha a narratív megértés nem irányítja a figyelmet, akkor a tekintetet jobban vonzzák a vizuálisan kiemelkedő erős ingerek. Ezt a különbséget látszik alátámasztani Andrieu-Sanchez és munkatársai (2018) vizsgálatának eredményei, amelyben összehasonlítottak egy „MTV-stílusú” inkohereus videorészletet egy „hollywoodi stílusú” koherens videorészlettel. A vizsgálat azt mutatta ki, hogy az első esetben sokkal nagyobb és hosszabban kitartott aktivitás tapasztalható a hátsó vizuális területen, míg a hollywoodi videorészlet a mediális és frontális területen mutat nagyobb aktivitást és kisebbet a vizuális területen. Következtetésük szerint ez nagyobb vizuális figyelemre és kisebb tudatos feldolgozásra utal az inkohereus videorészlet esetén.

Papp-Zipernovszky és munkatársai szóasszociációs teszttel és EEG-vel folytatott vizsgálatukban összehasonlította a nézők agyi aktivitását egy kauzálisan és tér-idő szempontjából koherens és egy inkohereus film esetében (Papp-Zipernovszky és mtsai 2023). Az eredményekből arra lehet következtetni, hogy a tér-idő és kauzalitás szempontból inkohereus film jobban aktiválja azokat a kérgi területeket, amelyek az epizodikus memóriával, a munkamemóriával és az elmeolvasással vannak összefüggésben, míg a koherens narratívájú film inkább azokat a területeket aktiválja jobban, amelyek a téri figyelemmel és az érzékleti valamint mozgás-integrációval vannak összefüggésben. A szóasszociációs teszt eredményei azt mutatják, hogy a koherens film esetében a nézők asszociációi sokkal kisebb szórást mutatnak, mint a kauzálisan inkohereus filmnél. Az asszociációkat az inkohereus film esetében 19, míg a koherens film esetében 15 kategóriába lehetett sorolni. A koherens film esetében négyszer annyi szenzoriális asszociáció jelent meg, mint a másik esetben, az asszociációk sokkal kevésbé voltak elvontak, és sokkal inkább tárgyakra és szereplőkre vonatkoztak.

Ezekből az eredményekből előzetesen levonhatók bizonyos következtetések a klasszikus szerkezetű (tér-idő-kauzális koherencia) és a nem klasszikus szerkezetű filmek befogadására vonatkozóan. Feltételezhető, hogy narratív inkohereus esetén a figyelem kevésbé integrálja a multimodális érzékelésmódot, mint a koherens elbeszélés esetén. Utóbbi esetben a legfontosabb mentális feladat az integráció és a mozgások követésében a téri tájékozódás. Feltételezhető továbbá, hogy az utóbbi esetben az integrációban szerepet játszó mentális sémák könnyebben hozzáférhetőek, ami magyarázza a kisebb munkamemória és epizodikus memória aktivitást. A nem klasszikus filmek szerkezete az érzékelésmód integrálatlan, diverzifikált módját támogatja, a befogadás ezért enged jobban a vizuális feltűnőségnek, és ezért dolgoztatja jobban a vizuális területet. Az érzékeléshez asszociált mentális sémák nem állnak könnyen rendelkezésre, ezért a felidézett sémák a nézőkben nagyobb szórást mutatnak, és előhívásuk nagyobb munkát igényel, ami a nagyobb epizodi-

kus és munkamemória aktivitásban fejeződik ki. A nézők asszociációi elvontabbak, és nem integráltak tárgyiasságokban és összefüggő téri információkban. Mivel a szereplők megjelenése mindkét esetben kiemelkedő módon vonja magára a figyelmet, a nem klasszikus filmekben a szereplők azonosítása, cselekvéseik értelmezése nagyobb munkát ró az elmeolvasásra. Ez utóbbi feltételezés azt a további feltételezést engedi meg, hogy akár koherens akár inkoherens egy film szerkezete, egy szereplő ágens megjelenése minden esetben automatikusan elindítja a nézőben az ágencia értelmezésének a folyamatát, azaz magára vonja a figyelmi fókuszot. Ezt nevezhetjük a filmekben a „szereplőintegritás elsőbbségének” (Kovács 2022, 205).

Összefoglalóan el lehet mondani, hogy a film multimodális természete miatt rendkívül hatékonyan tudja használni a külső figyelemirányító eszközöket. Ezeket a hatásokat azonban az elbeszélés követésének és megértésének a feladata jelentős mértékben korlátozza, olyannyira, hogy a legelterjedtebb hollywoodi rendszerben az audiovizuális hatások használata alárendelt szerepet játszik az elbeszélés könnyű követésének érdekében. Ezt figyelhetjük meg a filmtörténet nagyívű evolúciós folyamataiban, amelyekben minden új technikai eszköz végülis a folyamatos elbeszélés hatékonyságának a szolgálatába áll. A „manipulatív” stilisztikai eszközök tehát egy adaptív rendszert alkotnak, melyek minden korszakban az optimális feldolgozási folyamatosságot biztosítják. A nem folyamatos (tér-idő-kausalitás koherenciát nélkülöző) filmszerkezetek kevésbé integrálják az érzékelést, így a figyelmet jobban magukra vonhatják az egyes kiugró ingerek. Az ilyen filmek nézőit kevésbé integrált, elvontabb gondolkodásra készítetik és figyelmüket inkább a kategoriális és érzéki kulcsokra irányítják. Mivel az ingerek kevésbé integráltak (és redundánsak), a kiugróan feltűnő ingerek, ha jobban magukra vonják is a figyelmet, mégis nagyobb teret engednek a figyelemirányítás számára a belső motivációs állapotnak, így az egyéni különbségek a befogadásban jobban érvényesülnek. Feltételezhetjük továbbá, hogy a nem lineáris, inkoherens filmszerkezet követése összességében nem jelent nagyobb mentális feladatot a nézők számára, mivel nem kívánják meg azt az erőfeszítést, amit a tér-idő-mozgás-érzékelés integráció jelent. Csupán az egyes érzékletek kategoriális azonosításához, és ezen kategóriák összekapcsolásához szükséges mentális sémák megtalálása kíván nagyobb erőfeszítést, míg egy koherens narratívánál nagyobb feladat a tér-mozgás-érzékelés integrációja. A figyelem a nem koherens filmek esetében tehát nem az érzéki ingerek integrálására, hanem az elvontabb mentális sémákra irányul, amelyeket a különálló érzéki ingerek hívhatnak elő. További kutatások szükségesek ezeknek a hipotéziseknek az igazolására.

Internal and external attention in the film

As a multimodal artistic medium, film is perhaps the most powerful tool in directing attention based on sensory perception. I present research findings which, on the one hand, support the highly effective ability of films to direct attention by engaging the senses and, on the other hand, demonstrate how this interacts with internal attention control. The research suggests that internal cognitive patterns significantly moderate the direction of attention based on external sensory stimuli in films.

Keywords: attention, motivation, visual stimuli, mental models

Hivatkozások

Andreu-Sánchez, Celia és tsai. „Chaotic and fast audiovisuals increase attentional scope but decrease conscious processing”. *Neuroscience* 394 (2018), 83–97. DOI: 10.1016/j.neuroscience.2018.10.025.

Bordwell, David. „Intensified continuity visual style in contemporary american film”. *Film Quarterly* 55.3 (2002), 16–28. DOI: 10.1525/fq.2002.55.3.16.

Bordwell, David. *Narration in the Fiction Film*. Madison, Wisconsin: University of Wisconsin Press, 1985.

David Bordwell, Janet Staiger & Kristin Thompson, szerk. *The Classical Hollywood Cinema. Film Style & Mode of Production to 1960*. New York, NY: Columbia Univ. Press, 1985.

Carroll, Noël. „Narrative closure”. *Philosophical Studies* 135.1 (2007), 1–15. DOI: 10.1007/s11098-007-9097-9.

Cutting, James E. „The web and flow of popular cinema”. *Movies on Our Minds*. New York: Oxford University Press, 2021, 280–304.

Cutting, James E., DeLong, Jordan E. & Nothelfer, Christine E. „Attention and the evolution of hollywood film”. *Psychological Science* 21.3 (2010), 432–439. DOI: 10.1177/0956797610361679.

Garavan, Hugh. „Serial attention within working memory”. *Memory & Cognition* 26.2 (1998), 263–276.

Hasson, Uri és tsai. „Neurocinematics. The neuroscience of film”. *Projections* 2.1 (2008), 1–26. DOI: 10.3167/proj.2008.020102.

Jing, Mengguo és tsai. „The effect of narrative coherence and visual salience on children’s and adults’ gaze while watching video”. *Journal of Experimental Child Psychology* 226 (2023), 105562. DOI: 10.1016/j.jecp.2022.105562.

Kapteijns, Bob & Hintz, Florian. „Comparing predictors of sentence self-paced reading times. Syntactic complexity versus transitional probability metrics”. *PLOS ONE* 16.7 (2021). Szerk. Masatoshi Koizumi, e0254546. DOI: 10.1371/journal.pone.0254546.

Kida, Tetsuo, Tanaka, Emi & Kakigi, Ryusuke. „Attention as a determinant of task performance. From basics to applications”. *The Journal of Physical Fitness and Sports Medicine* 6.2 (2017), 59–64. DOI: 10.7600/jpfsm.6.59.

Kiss, Luca & Linnell, Karina J. „The effect of preferred background music on task-focus in sustained attention”. *Psychological Research* 85.6 (2021), 2313–2325. DOI: 10.1007/s00426-020-01400-6.

Knobloch, Silvia. „Mood adjustment via mass communication”. *Journal of Communication* 53.2 (2003. jún.), 233–250. DOI: 10.1111/j.1460-2466.2003.tb02588.x.

Kovács, András Bálint. „Pseudo-narration in Jean-Luc Godard’s late films”. *Introduction to Screen Narrative. Perspectives on Story Production and Comprehension*. Szerk. Paul Taberham & Catalina Iricinschi. London New York, NY: Routledge, Taylor & Francis Group, 2024, 122–137. DOI: 10.4324/9781003197911.

Kovács, András Bálint. „The most difficult riddle. Paradoxical personalities in puzzle films”. *Puzzling Stories*. Szerk. Steven Willemsen & Miklós Kiss. New York: Berghahn Books, 2022, 195–214.

Loschky, Lester C. és tsai. „What would Jaws Do? The tyranny of film and the relationship between gaze and higher-level narrative film comprehension”. *PLOS ONE* 10.11 (2015), e0142474. DOI: 10.1371/journal.pone.0142474.

McElree, Brian. „Attended and non-attended states in working memory. Accessing categorized structures”. *Journal of Memory and Language* 38.2 (1998), 225–252. DOI: 10.1006/jmla.1997.2545.

Oberauer, Klaus. „Access to information in working memory. Exploring the focus of attention.” *Journal of Experimental Psychology: Learning, Memory, and Cognition* 28.3 (2002), 411–421. DOI: 10.1037/0278-7393.28.3.411.

Oberauer, Klaus & Bialkova, Svetlana. „Accessing information in working memory. Can the focus of attention grasp two elements at the same time?”. *Journal of Experimental Psychology: General* 138.1 (2009), 64–87. DOI: 10.1037/a0014738.

Papp-Zipernovszky, Orsolya, Kovács, András Bálint & Drótos, Gergely. „Narratív és nem narratív filmes szerkezet befogadásának összehasonlítása EEG-vel és verbális szóasszociációval”. *Literatura* 45.4 (2019), 422–438.

Posner, Michael I., Snyder, Charles R. & Davidson, Brian J. „Attention and the detection of signals.” *Journal of Experimental Psychology: General* 109.2 (1980), 160–174. DOI: 10.1037/0096-3445.109.2.160.

Rutiku, Renate, Aru, Jaan & Bachmann, Talis. „General markers of conscious visual perception and their timing”. *Frontiers in Human Neuroscience* 109.2 (2016), 160–174. DOI: 10.3389/fnhum.2016.00023.

Simons, Daniel J & Chabris, Christopher F. „Gorillas in our midst. Sustained inattentive blindness for dynamic events”. *Perception* 28.9 (1999), 1059–1074. DOI: 10.1068/p281059.

Smith, Tim J., Levin, Daniel & Cutting, James E. „A window on reality. Perceiving edited moving images”. *Current Directions in Psychological Science* 21.2 (2012), 107–113. DOI: 10.1177/0963721412437407.

Styles, Elizabeth. *The Psychology of Attention*. London: Psychology Press, 2006.

Tan, Ed S. *Emotion and the Structure of Narrative film. Film as an Emotion Machine*. LEA'S communication series. Mahwah, N.J: Erlbaum, 1996.

Vilanova-Goldstein, Adam C., Huffman, Greg & Brockmole, James R. „Interactions among endogenous, exogenous, and agency-driven attentional selection mechanisms in interactive displays”. *Attention, Perception, & Psychophysics* 84.5 (2022), 1477–1488. DOI: 10.3758/s13414-022-02507-1.

SIMON GÁBOR

ELTE Eötvös Loránd Tudományegyetem Mai Magyar Nyelvi Tanszék

„Két szempillantás között minden elsötétül”

Figyelemirányítás, műfajiság és személyjelölés Závada Péter verseiben

Absztrakt

A tanulmány arra tesz kísérletet, hogy – a készülő ELTE-Lírákorporusz elméleti keretei között – összefüggést keressen a versbeli figyelemirányítás, a műfaji sémák és a személyjelölés mintázatai között. Závada Péter *A muréna mozgása* (2023) című kötetében ugyanis számos olyan mű olvasható, melyek a megfigyelés folyamataira, a (vizuális) figyelem irányulására reflektálva kínálják fel a hagyományosabb (transzcendáló) értelemképzés lehetőségét (*Ingamozgás/A szó árnyéka*, *Ingamozgás/A kalapács árnyéka*, *Munkajegyzetek/A felvezetés értelme*, *Egy alma határai*). Módszeres elemzéssel térképezem fel a poétikai figyelemirányulás kötetbeli módzatait, melyhez Lucy Alford kategóriáit alkalmazom a tranzitív és az intranzitív költői figyelemről. És mivel ezek a kategóriák Alford modelljében egyúttal műfaji sémákat is meghatároznak, az elemzés második lépése az így azonosított műfaji besorolhatóság tanulságára építve vizsgálja a személyjelölés jellemzőit a szövegekben, részben azzal a céllal, hogy műfajspecifikus jellegzetességeket térképezzen fel, részben pedig kapcsolódást keresve egyes lírai műfajok kognitív poétikai újraértelmezése irányába.

Kulcsszavak: figyelemirányítás, tranzitív és intranzitív figyelem, műfaj, elégia, személyjelölés

1. Problémafelvetés

A jelen tanulmány háttérében egy, elsősre a figyelem irányításától távoli kérdés áll: milyen mintázatai vannak a személyjelölésnek az elégia kategóriájába sorolható lírai művekben?¹² Az elemzés az ELTE DiAGram Stíluskutató csoportjában zajló aktuális kutatás azon előfeltevésére támaszkodik, hogy az egyes lírai műfajok jellemezhetőek tipikus személyjelölési mintázatokkal, egy korpuszalapú, kognitív poétikai kutatásnak pedig e mintázatok feltárása és általános leírása lehet a célja (ld. Horváth és mtsai 2022).

Ahhoz azonban, hogy a személyjelölés műfajspecifikus módozataihoz eljussunk, maguknak a lírai műfajoknak a körülhatárolása szükséges, egy olyan elméleti-módszertani keret tehát, amelynek a segítségével a költői művek műfaji kategóriákban sorolhatók, hogy azokban a személyjelölés visszatérő jellemzői vizsgálhatóvá váljanak. Ez azért is fontos, mert egy korpuszalapú kutatásban az elméleti kategóriáknak (mint a műfaj) elsősorban az elemzés hipotéziseinek felállításában van jelentőségük, valamint az elemzés lehetséges szempontjaiként, az adatfeldolgozás azonban kvantitatív módszerekkel történik. A műfaj tehát nem eleve adott fogalom, hanem az empirikus adatelemzéshez használt, a kutatás során újraértelmezhető kategóriarendszer.³

Ez a gondolatmenet azonban sajátos körszerűséget hordoz. Ha ugyanis a műfajok mentén vizsgáljuk a személyjelölési mintázatokat, amelyeket aztán a műfajok jellegadó nyelvi jegyének tekintünk, a műfaj egyszerre válik a vizsgálat kiinduló-

1. A kutatást az NKFIH K 137659 „A személyjelölés konstrukcióinak korpuszalapú, kognitív poétikai vizsgálata” című projekt támogatta. Köszönettel tartozom a tanulmány anonim lektorainak értékes javaslataikért, melyek révén jobban látom már, hol van lehetőség a vizsgálat folytatására, és szükség annak pontosítására.
2. Személyjelölés alatt ebben a tanulmányban azokat a nyelvi megoldásokat értem, amelyek a beszéd-esemény résztvevőinek jelölésére szolgálnak (ld. Cysouw 2009, 5). Ez tehát tágabb kategória, mint a grammatikai személy (első, második, harmadik), mert a számosságot is magában foglalja (egyes és többes), amennyiben e kettő együtt vonatkozik a diskurzus szereplőire. A figyelem olyan kognitív folyamatként értelmeződik, amely a világból érkező stimulusok észlelését és elemi feldolgozását jelenti (érzetminőségekké és észleletekké) az észlelés különböző médiumaiban. Nem tételezek éles határt megfigyelés és megértés között: a figyelmi folyamatok összekapcsolódnak a hosszú távú tudás szituatív aktiválásával (tudásalapú szűrés), lehetséges eredményük pedig entitások megragadása a fogalmi gondolkodás szintjén.
3. Ezzel összhangban egyetértek a tanulmány egyik anonim lektorának azon észrevételével is, hogy a műfajok egyúttal történetileg alakuló, ezért némiképp esetleges kategóriák. Mind a tanulmány, mind a lektori vélemény előfeltevése egy irányba mutat: a műfajiság mibenlétének konstruált jellegére. Éppen ezért szűkítem az itt bemutatott elemzést egyetlen szerző néhány versére, valamint a modern elégia műfaji sémájára, hogy ne kelljen az elméleti és módszertani alapozásnak mindjárt a világirodalom teljességével szembesülnie. A figyelemirányulás általános modelljétől pedig azt várom, hogy az hatékonyabban ad majd számot a történetileg hagyományozódó műfaji kategóriákról, rámutatva azok kognitív motíváltására, és lehetővé téve ezáltal az inkohereus műfajelméleti szempontrendszerek lecserélését egy koherens háttérelméletre.

és végpontjává. Például bizonyos szövegeket elégiáknak tekintünk az irodalomtörténeti hagyományra vagy egyéb belátásokra támaszkodva. Majd ezekben feltérképezzük a személyjelölést, melyet aztán elégikusnak tekintünk. Így azonban nem csupán a túlzott általánosítás csapdájába eshetünk, hanem hibás körbe is: azt fedezzük fel, amit már előzetesen adottnak vettünk, vagyis egyes versek személyjelölését azért minősítjük az elégiához kapcsolódónak, mert eleve elégiaként tekintettünk az adott szövegekre.

Az olvasó elnézését kérem, hogy ilyen hosszúságú és látszólag a folyóiratszám témájához nem kapcsolódó tudományelméleti megfontolással vezetem fel a tanulmányt. Ez teszi érthetővé azonban, mi a szerepe szűkebben a figyelemirányításnak, tágabban a kognitív poétikának a jelen vizsgálatban. A cél ugyanis az imént vázolt körszerűségből való kilépés a (poszt)modern elégiára összpontosítva. Ennek egyik lehetősége pedig a műfaj fogalmának újraértelmezése. Ebben segíthet nekünk a kognitív poétika, amely az irodalomtudományos fogalmakat a megismerés folyamatai felől helyezi új kontextusba (ld. Horváth és Szabó 2013; Simon 2014; 2016). Eszerint az irodalom az emberi megismerés egyik megvalósulása, így az elme folyamatainak megértése segíthet az irodalmi jelenségek és a poétikusság új szempontú magyarázatában, ez pedig a nyelv poétikus működésének jobb megértését is lehetővé teszi. Jó példája ennek az elégia kognitív poétikai megközelítése (ld. Simon és Tátrai 2017; 2022; Simon 2023, továbbvezető szakirodalommal), amely a lírai műfaj jellegadó jegyeként nem az idő- vagy értékszembesítést, hanem a kogníció eltérő kiindulópontjainak interakcióját azonosítja. Egyszerűbben fogalmazva, az elégikusság tapasztalata elmék diskurzusából ered, amelyek másként látják, tapasztalják és értelmezik a világot, ez pedig magának a világnak, vagy a világba vetett episztemikus bizonyosságnak a megrendülésével jár, amit elégikusnak szoktunk tartani.⁴

Hasonló megközelítésre teszek kísérletet ebben a tanulmányban is: a költői figyelemirányulás általános modelljére (ez Lucy Alford alább részletezett elméleti megközelítése) építve műfaji sémákat értelmezek, majd ezek alapján konkrét műalkotások műfaji besorolását is elvégzem Závada Péter választott kötetéből, hogy aztán az így előkészített mintán feltérképezhessem, vannak-e a személyjelölésnek visszatérő tendenciái. Ez az kísérlet tehát átmenet a módszertani javaslat és a kvalitatív esettanulmány között. Olyan vizsgálati keretet javasol, amely a műfaji kategorizálást új alapokra helyezi, és ennek révén a személyjelölés műfajhoz kapcsolódó mintázatait is megfigyelhetővé teszi. Ugyanakkor nem vállalkozom egyetlen módszer leírására és tesztelésére. Ugyanis a választott kognitív költészetelméleti

4. Az elégikusság minősége nem kizárólag az elégiaként címkézett lírai művek sajátja, hanem olyan befogadói tapasztalat, amely különféle médiumokban és eltérő műfajokban kibontakozhat. Elégikusnak tarthatjuk egy film zárlatát, vagy akár egy regény egy részletét. A jelen tanulmány azonban a modern elégia lírai műfajának konkrét megvalósulásaiban keresi csupán az elégikusság és a figyelmi mintázatok összefüggéseit.

modell operacionalizálását ez a tanulmány nem végzi el, ezért nagyobb léptékű (sok szövegre kiterjedő) elemzésre sem vállalkozhat. Ez az alapozó jellegű tanulmány még nem jut el egy konkrét módszerig, ám rámutat a különböző perspektívák lehetséges integrálására, és ennek termékenységét néhány szöveg alaposabb elemzésével szemlélteti. Célom, hogy példát mutassak egyrészt a műfajfogalom „kognitivizálására” a figyelem kategóriája révén, másrészt hogy bemutassam ennek a hasznosítását egy, a műfajra építő további elemzésben. Tehát egy sajátos háromszögelést (triangulációt) kívánok megvalósítani: a műfaj és a személyjelölés kategóriáit viszonyba hozom a figyelem irányításának poétikus mintázataival, hogy a műfajspecifikus személyjelölést megfigyelhetővé tegyem. Az elemzés kiindulópontja a poétikus figyelemirányítás, eredménye pedig a személyjelölésben feltárt, potenciálisan műfaji jegyeknek tekinthető konvenciók.

Mindezek alapján a tanulmány a következőképpen épül fel: Először részletezem a költői figyelemirányulás alfordi modelljét, kitérve annak kognitív pszichológiai párhuzamaira, valamint alkalmazhatóságára az elégia példáján. Majd röviden bemutatok a vizsgálat tárgyát képező kötetet, hogy annak egyes darabjaira mint a figyelem irányítása alapján tipikus elégiákra mutassak rá. Ezt követően megvizsgálom, milyen személyjelölési mintázatok mutathatók ki a kötet elégikus verseiben, és ebből milyen műfaji tendenciákra következtethetünk. A tanulmányt a legfontosabb eredmények összefoglalása zárja.

2. A figyelemirányulás kognitív poétikai modellje

Lucy Alford 2021-es monográfiájának sarokköve „a költészet kettős tranzitivitása”: ahogyan Alford (2021, 14) írja munkája bevezetésében,

valójában a költészetben a figyelmet először a nyelvnek adjuk meg, s ebből a nyelvbe való elsődleges bevonódásból a dinamikus figyelemnek egy több érzékszervre kiterjedő, többértékű tapasztalata formálódik. Ennek eredményeképpen már a kezdetektől nagy figyelmi koncentrációval olvassuk magát a költeményt, és ezt követi a költői figyelem másodrendű módozata. Másként fogalmazva, először egy már ismerős fókuszált figyelmet alkalmazunk a költemény kapcsán, ahogyan bármely más szövegnél is, de a vers a formája révén átalakítja ezt a figyelmet egy különálló és dinamikus figyelmi móddá.⁵

Ebben a modellben tehát a költői szöveg hatásmechanizmusának egyik legfőbb tényezője a figyelem: az, amellyel a versformát észleljük (ez a befogadó figyelme), és

5. Ha másként nincs jelölve, a tanulmányban idézett idegen nyelvű szakirodalmi részletek a saját fordításaim.

az, amelybe mintegy „behív” a vers a megformáltsága által (ez pedig a versszubjektum ábrázolt figyelmi aktusainak sora). (A költészet mint hívás líraelméleti modelljéhez ld. Simon 2016). Jóllehet Alford megközelítése nem deklaráltan kognitív poétikai, a megismerés egyik alapvető jelenségére építi elemzéseit, így célszerű alaposabban is tárgyalni és alkalmazni a költői műfajok értelmezéséhez. Ebben a tanulmányban a figyelem e kettős működéséből elsősorban a versbeszélő figyelmi műveleteire összpontosítok, a befogadói figyelem irányulása pedig annyiban kap szerepet, amennyiben a művel való interakcióban követi ennek a szubjektív figyelemnek a mozgását.⁶

A költői figyelemnek két alaptípusát különbözteti meg a modell: a *tranzitív (tárgyorientált)* és az *intranszítív (tárgy nélküli)* figyelmet. (Mivel a jelen esettanulmány tárgyát az elégikus művek figyelmi gesztusai, valamint személyjelölési tendenciáik adják, és mivel az elégikusság a tranzitív figyelem mentén értelmeződik elsősorban Alford modelljében, ebben a szakaszban is a tranzitív figyelmet tárgyalom részletesen.) A tranzitív figyelem versbeli dinamikáját öt tényező együttes működése határozza meg (melyek egyúttal a tranzitív figyelmi aktus aspektusai is). Az első az *érdekeltség (interest)*, azaz a megfigyelő szubjektum személyes bevonódása a figyelmi aktusba. Azt ragadja meg, mekkora erőfeszítéseket fektet be a szubjektum a tárgy megfigyelésébe: érdekelt a figyelmi fókusz kialakításában és fenntartásában, vagy pusztán érdek nélkül vesz szemügyre dolgokat a diskurzus világában. (A szülőföld leírása Petőfinél például sokkal nagyobb fokú érdekeltséget feltételez, mint a hétköznapi életképek sora Radnóti „Eső esik. Fölszárad” (2002, 184) című alkotásában.)

A második tényező a figyelem *intencionalitása (intentionality)*: itt – összhangban a fogalom tágabb, ’irányulás’ értelmezésével (ld. Tátrai 2011) – arra vonatkozik, hogy az odafigyelés a megfigyelő által aktívan végrehajtott, célorientált művelet (ekkor ágencia és fokalizáció kapcsolódik hozzá), vagy egy passzív, a külvilág entitásai által „kezdemenyezett” folyamat. (E két aspektus összekapcsolódó jellegére ld. Aradi et al. 2024, 3.) Az előbbi, *endogén figyelem* esetében a szubjektum vezérli a figyelem fókuszát („Te kemény lélek, te lány képzelet! / A valóság nehéz nyomait követve / önnönmagadra, eredetedre / tekints alá itt!” – József 2003, 379). Az utóbbi, *exogén figyelem* azonban ráhagyatkozik a környezet tárgyainak feltűnő-

6. Alford szerint minden költemény egyszerre a tárgya a figyelem irányulásának, és ugyanakkor egy olyan szubjektív teret nyit meg, amelyben a figyelem irányul valamire. „A költői figyelem szubjektuma nem azonosítható a költemény beszélőjével (már ahol van ilyen). A beszélő hangja egy a formális jegyek közül, melyek hozzájárulnak a költői figyelem formálódásához – egyedi jegy, amennyiben a költeményben váltja ki a figyelmi aktust, és ez a figyelmi aktus formálja a költemény [...] tartalmát magát, miként hatással van az olvasói figyelemre is.” (Alford 2021, 10) Anélkül, hogy ennek az összetett konstellációnak a részletes leírását megtenném, a költői figyelmet a vers szubjektuma által kezdeményezett, ám az olvasó révén az olvasatban realizált dinamikus folyamatnak tekintem.

ségére, amelyek így mintegy magukra vonják a szubjektum figyelmét („lomhán szinte lábra kap / s mászik a súroló kefe” – József 2003, 351).

A figyelem *szelektivitása* (*selectivity*) önmagában is összetett tényező: magában foglalja (i) a megfigyelt tárgy léptékét (*scale*), azaz fizikai kiterjedés, mind a megfigyelt tárgyé, mind pedig a figyelmi fókuszé; (ii) integritásának mértékét (*integrity*), azaz egyetlen tárgyra irányul a szubjektum figyelme, vagy több entitást is megfigyelhetővé tesz egyazon aktussal; valamint (iii) a felbontást (*resolution*), azaz milyen részletességgel, „élességgel” figyeljük meg a tárgyat, milyen mértékben észlelhetők annak részletei. A szelektivitás aspektusai egyaránt skálaszerűek (fokozati jellegűek), és különböző együttállásokban valósulhatnak meg. A leginkább természetes, ha egy tárgyra ránközelítünk, ez növeli annak integritását és a megfigyelés felbontását is. Ám ha a fókusz túlságosan közel megy az entitáshoz, az könnyen dezintegrálódik, és az élesség is csökkenhet. De olyan figyelmi aktust is könnyen elképzelhetünk, amelynél viszonylagos egységében figyelünk valamire (például egy hangszer szólására a zeneműben, követve annak dallamát), de nem koncentrálnak minden részletére, vagyis a felbontás alacsony marad. Ha felidézünk például az „Esti kérdés” figyelmi jeleneteit (Babits 1997, 51–52), először egy nagy felbontású, szűk skálájú, integrált képet kapunk a fűszálakról (ugyanakkor az esti táj maga teljesen dezintegrálódik kisléptékű létezőkre), majd (az olyankor felütéstől kezdődően) nagy léptékű, egységben érzékelt, de alacsony felbontású és dekoncentrált képsorra irányul a versbeszélő (és ezáltal a befogadó) figyelme az estéhez kapcsolódó élethelyzetekben. A figyelem tehát dinamikusan alakulhat e tényezők mentén a vers világában, és éppen ez a figyelmi dinamika motivál műfaji sajátosságokat Alford megközelítésében.

A fizikai közelítés–távolítás mellett külön tényezőként jelenik meg a modellben a *tér- és időbeli elmozdulás* (*spatio-temporal remove*, vagyis a megfigyelt objektum lokalizáltsága a megfigyelőhöz képest). A költemény megfigyeltetettőlünk aktuálisan távoli dolgokat is közvetlenül jelen levő objektumokként, miként a „Nem tudhatom” (2002, 215) versbeszélője, aki a pilóta térben eltávolított, nagy léptékű, nem fókuszált és csak a térkép szintjén integrált megfigyelése helyett a saját közeli, élesebb, és esetenként korábbi életkorokhoz kapcsolódó jeleneteit kínálja fel.

Az utolsó tényező a legösszetettebb: Alford (2021, 29) a *megragadás* (*apprehension*) alatt azt érti, „mennyire sikeres a tárgy befogása (*capture*) a figyelmi aktus révén”. Ha ennek mértéke nagy, a figyelem révén a tárgy teljes mértékben realizálódik, míg ha alacsony fokú a megragadás, a tárgy ellenáll a szubjektum figyelmi aktusainak. Míg az előbbit jól példázza „Az alföld” szubjektumának magabiztossága („Szép vagy, alföld, legalább nekem szép!” – mely egyúttal az érdekeltség magas fokáról is árulkodik, Petőfi é.n., 164), az utóbbira példaként említhető a „Kocsi-út az éjszakában” megfigyelői tapasztalata („Az éj milyen sivatag, néma”, Ady 1989, 319), amelyben lényeges az éjszakai vidék figyelmi megragadásának viszonylagos

sikertelensége (melyet a prominens tereptárgyak és megfigyelhető objektumok hiánya, ezáltal az éjszakai táj „üressége” jelez).

Fontos megjegyezni, hogy az itt csak vázlatosan bemutatott taxonómia célja nem a besorolás, egyes szöveghelyek (vagy teljes szövegek) leegyszerűsítő, esetleg kimerevített értelmezése. Annak az összetett és dinamikus figyelmi mintázatnak a feltérképezését és leírását segíti, amely a költemények sajátja. És mivel e mintázatok – minden egyediségük és változatosságuk mellett is – ismétlődhetnek a költészet történetében, Alford rendszerében műfaji sémákat alapoznak meg.

Ám mielőtt e sémákra rátérnék, érdemes röviden azt is megvizsgálni, milyen kognitív pszichológiai alapjai vannak Alford javaslatának, azaz mennyiben hangolható össze ez a magyarázó keretrendszer azzal a tudással, amellyel a figyelemről napjainkban rendelkezünk. Zsidó N. (2022) alapján az alfordi modell egyes tényezői megfeleltethetők a figyelem pszichológiai aspektusainak és adattípusainak. Az érdekeltség például mérhető az ún. *figyelmi tartózkodási idővel* (*dwell time*, Zsidó N. 2022, 47), amely a kognitív pszichológiai kézikönyv szerint az adott ingeren való elidőzés mértéke. Az intencionalitás két alapformája, az endogén és az exogén figyelem a kognitív pszichológiában *tudásvezérelt* (*egzekutív, top-down*), illetve *ingervezérelt* (*szaliencián alapuló, bottom-up*) *figyelemként* ismert (uo., 50, 70–72). A meghatározások alapján az utóbbi esetben nyílt figyelmi váltásról beszélhetünk (voltaképpen reflexszerű viselkedéses válaszról a külső inger hatására), az előbbinél viszont a váltás rejtett (azaz a megfigyelő által kontrollált). Ehhez kapcsolódóan az exogén figyelemirányulás tulajdonképpen önkéntelen figyelmi megragadásként értelmezhető, míg a szakirodalom szerint az endogén figyelemirányításban a munkamemóriának és az aktivált (tapasztalati alapú) tudásnak van fontos szerepe (Zsidó N. 2022, 83–84). Ma már azt is tudjuk neurokognitív vizsgálatok révén, hogy a nyílt váltás az agy területeinek magasabb szintű aktivációjával jár, vagyis a kontrollált figyelmi váltás gazdaságosabb, mert kevesebb agyi kapacitást foglal le (Zsidó N. 2022, 86).

Az eddigiekhez hasonló másik kettőség napjaink pszichológiai kutatásaiban a *tárgyalapú* és a *térialapú figyelem* (Zsidó N. 2022, 69–83). Röviden összefoglalva az alapfogalmakat, tárgyalapúság arra vonatkozik, hogy hány dologra tudunk egyszerre figyelni, továbbá hogy mire és milyen részletességgel fókuszálunk. A tárgyakat *vonásaikon* (*feature*) keresztül észleljük, azok egyesítését vezérelheti a tárgyról való tudásunk, amely voltaképpen tudásvezérelt, endogén figyelemnek is értelmezhető. De vezérelhetik a tárgy feltűnő (szaliens) jellemzői is, ez pedig, ha belegondolunk, megfelel az ingervezérelt, exogén figyelemnek. A szakirodalom egyik fő állítása szerint egyes vonások olyan mértékben begyakorlódnak a megismerés folyamatában, hogy *alapformákká* válnak, tehát nem kell külön integrálnia azokat az elmének, mintegy automatikusan felismerhetők – ezeket (Bergen és Julesz terminusát átvéve, ld. Bergen és Julesz 1983) *textonoknak* nevezi az idézett kézikönyv, s ha a

célinger kiugrónak bizonyul a textonok alapján, felismerése nagyon gyorsá válik. Mindez tulajdonképpen azt is jelenti, hogy a tárgyakra figyelve nem szükséges mindig minden vonást külön feldolgozni, vagy azokra egyenként figyelni, bár erre is megvan a lehetőség a figyelmi rendszerünkben. A tárgyalapú figyelemre épül végül a tárgyalapú szűrés a kognitív pszichológiai figyelmi modellben: a keresett tárgy sematikus reprezentációját munkamemóriánk aktívan tartja, hogy a figyelmünkért versengő vonások, alkotóelemek közül hatékonyan kiemelhessük azt. A tárgyalapúság tehát számunkra a szelektivitás alfordi tényezőjéhez (és annak aspektusaihoz: skála, integritás, felbontás) kínál kognitív pszichológiai alapozást.

Téralapú figyelemről definíció szerint akkor beszélünk, amikor figyelmünk egy reflektor fényköréhez hasonlóan pásztázza a környezetet (*spotlight modell*nek is nevezik a szakirodalomban). A modell alapján a felbontás a fókuszált térrész közepén nagy, ugyanakkor térben távolítva tudunk csak nagy tárgyakat észlelni. Itt tehát a tér- és időbeli elmozdulás alfordi tényezőjét láthatjuk érvényesülni a leírásban. A téralapúság a pszichológiai modellben egyúttal zoomoptikaként is funkcionál: a fókusz mérete változtatható, ez azonban a felbontás változásával is jár. Látható, hogy a szelektivitás aspektusai a téralapú figyelemmel is összefüggésbe hozhatók. Eszerint a téri szűrés, tulajdonképpen a tér mentén végbemenő figyelemirányulás lényege, hogy a környezetben bontakozik ki a fokális figyelem működése, annak részletessége pedig változtatható a fókusz és a távolság alakításával.

Akár a tárgy, akár a tér egy részére irányul a figyelmünk, a feldolgozott vonásokat integrálni kell, hacsak nem sematizálódtak alapformákként (textonokként). A vonásintegráció elmélete a kognitív pszichológiában egyesíti a tárgyi és a téri figyelem modelljeit, és azt vallja, hogy az egyes feldolgozott részletekből mintegy összeillesztjük a megfigyelt dolog reprezentációját. Történhet ez egy felidézett referenciakeret mentén (tudásalapúság) vagy egyfajta lokalizációs térkép alapján (téralapú szűrés). De a vonások önmaguktól is összeállhatnak (ingervezéreltség), amely leginkább az illúzió és a téves észlelések magyarázata. Megállapíthatjuk, hogy az integrálás, amely Alford modelljében a szelektivitás egyik aspektusa, a figyelem pszichológiai leírásában központi momentum.

Az utolsó alfordi tényező, a megragadás a jelen tanulmány keretei között megfelleltethető az ún. *figyelmi* vagy *vonásmegragadás* fogalmának (*attentional/feature capture*, Zsidó N. 2022, 50–51). A tárgyak jellemzői ugyanis, miként a figyelmere irányuló kutatások mutatják, még kiugróságuk esetén sem vonják magukra feltétlenül és automatikusan a figyelmünket, ám ha a kiugróságot hirtelen változás is támogatja, a figyelmünk egyből a vonásra irányul. És fordítva, ha tudásalapú folyamatok révén számítunk egy vonás feltűnésére, akkor egy másik, önmagában szaliens jegy sem fogja feltétlenül eltéríteni figyelmünk irányulását. A megragadás tehát értelmezésben azt a folyamatot jelenti, amikor valóban felfigyelünk egy vonásra, és azt feldolgozzuk. Pszichológiai terminussal élve *feltétel nélküli*, ha tu-

dásvezérelt folyamatok nem tudják felülrni: egy újonnan megjelenő és önmagában szaliens jegyre azonnal figyelni kezdünk. *Feltételes (contingent capture)*, ha a feladat, vagyis a figyelem által kiszolgált vagy támogatott mentális funkció jellegétől függ a vonás eredményes figyelmi feldolgozása. Összegezve a kutatási belátásokat, a figyelem tárgyának megragadása egyszerre függ a tárgy vonásaitól, a megfigyelés szituációjától, valamint a figyelmi feladattól.

Ez utóbbi következtetés a teljes figyelmi rendszerre is érvényesnek mondható: az nem egyetlen tényező működésére vezethető vissza, hanem sokféle folyamat és funkció egymást kiegészítő, egymással olykor versengő, de végső soron összekapcsolódó rendszere. Zsidó N. (2022, 51) megfogalmazásában: „a mindennapok során reálisabb a viselkedést inger- és tudásvezérelt folyamatok összességéként értelmezni”, a kognitív pszichológiában pedig egyre inkább teret nyernek az összetett, hibrid modellek.

Anélkül, hogy részletes leírását adtam volna a figyelem pszichológiai kutatásának, három állítás mellett kívántam érvelni ezzel az áttekintéssel. Egyrészt amellet, hogy bár a kognitív poétikai elemzések eszköztára heurisztikusnak és intuitívnek tűnhet, a kognitív pszichológia belátásaira, fogalmaira és modelljeire épül. Alford modellje közvetlenül adaptál pszichológiai kategóriákat, úgy, hogy azokat sajátos tárgyához, a műalkotásban reprezentálódó figyelmi aktusok leírásához igazítja, megőrizve ugyanakkor azok empirikus megalapozottságát.⁷ Másrészt azt szerettem volna hangsúlyozni, hogy a figyelem összetett rendszerként működik, ezt a hibriditást, illetve dinamikát pedig mind a pszichológiai kutatás, mind annak kognitív poétikai adaptációja alapvetőnek tartja a leírásban. Végül, „a figyelmi folyamatok differenciálása” valóban „elengedhetetlen az esztétikai befogadás [...] vizsgálatában” (Aradi et al. 2024, 3), mert e folyamatok működése nem pusztán szükséges feltétele az irodalom mint megismerésmód kibontakozásának, hanem e megismerés jellegétől és céljától elválaszthatatlan feltételrendszer, amely így egyszerre közege és tárgya a poétizálódásnak. A következőkben az elégia diszkurzív sémájának a figyelem felőli újraértelmezésében alkalmazom az itt megfogalmazott belátásokat.

3. Az elégikus figyelemirányulás mintázatai

A költői figyelem tényezőinek foka és együttállásuk Alford szerint a költészet különböző módjait határozza meg: „[a] tranzitív figyelem dinamikus koordinátáinak bizonyos konvergenciája sajátos mértékekben és kapcsolatokban megalapozza a költemény hatókörén belül a figyelmi állapot specifikus természetét, melyet a költemény létrehoz és/vagy megkíván” (Alford 2021, 51). Jóllehet a teoretikus első-

7. Ezt a módszertani elvet indirekt empirikusságnak nevezi a kognitív poétikai szakirodalom (ld. Vandaele és Brône 2009, 7).

sorban nem műfajokról, hanem a (tranzitív) költői figyelem „móduszairól” (figyelmi attitűd/elhelyezkedés, attentional stance) beszél, ezeket megfelelteti a figyelem tényezői tipikus együttállásainak, amelyek „*létrehozzák* elsődleges és elementáris költészeti műfajainkat és gesztusainkat” (uo., 52, kiemelés az eredetiben). Az alapvető móduszok (a tranzitív, tárgyra irányuló figyelem esetében) a következők: *elmélkedés (contemplation)*, *vágyakozás (desire)*, *emlékezés (recollection)* és *képzelet (imagination)*.⁸ Lényeges, hogy e kategóriák alapszintűek, az egyes művek pedig különböző konstellációit mutathatják mind ezeknek az alapvető móduszoknak, mind pedig más, további dinamikus figyelmi mintázatoknak. A megközelítés nem zárja be tehát a költészetet analitikus kategóriákba (és így elkerüli a redukcionizmus csapdáját), sokkal inkább arra ad lehetőséget, hogy a műfaji alapsémákat új kiindulópontból, a figyelemirányulás mintázatai felől értelmezzük.

A jelen tanulmányban az *emlékezés* attitűdje kerül előtérbe, az motiválja ugyanis a modern elégia kategóriáját: ebben a móduszban a figyelem egy eltávolított tárgyra irányul, amelyet az emlékezet hív elő. Míg tehát az elmélkedést az érdekltség alacsony foka, valamint az exogén (trágyalapú/ingervezérelt) intencionalitás jellemzi, a vágyakozást pedig éppen a nagyfokú szubjektív bevonódás (azaz az érdekltség magas foka), addig az emlékezés fő tényezője a tér- és időbeli elmozdulás, ebben pedig érintkezik a képzelet működésével, hiszen a felidézett tárgy nem figyelhető meg közvetlenül, azt jelenvalóvá kell tenni az emlékezet képességével.

Ebből következően az elégikus figyelemirányulás tárgya bizonytalan, „porózus”, a rekollektív figyelem célja pedig a jelen nem lévő tárgy „újranityitása” (*reopen*) és „nyitottan tartása” (*holding open*), nem pedig a feltámasztása (uo., 99). Ebben rejlik az elégikusság esztétikai tapasztalatának egyik sajátossága: a megfigyelő egyszerre szeretné a nyelvben előhívni (*re-call*) és bemutatni a megfigyelés tárgyát, ám az emlékek ilyen összeillesztéséhez az ábrázolás nyelve nem adekvát. A figyelem inherens tényezője tehát a távolság, a modern elégiában pedig nem a veszteség feldolgozása, vagyis a távolság lezárása a cél, hanem éppen a távolságnak való ellenállás.⁹ A felidéző, megelevenítő emlékezés folyamatában az érzékszervi tapasztalatok átélése válik fontossá, a jelenségek, mozgások megfigyeltetése azok elmúltával is (uo., 105), ez pedig az költemény figyelmét aktívvá és testben létesülővé avatja (uo., 113).

8. Megjegyzendő, hogy e négy módusz mellé négy további is társít Alford, amelyek az intranzitív költői figyelem alapszintű mintázatai: éberség (feszültség), rezignáció, tétlenség és unalom. Mivel az elégiát kifejezetten a tranzitív-rekollektív figyelemmel kapcsolja össze a javaslat, a tanulmány sem részletezi az intranzitív költői figyelem alapszintű mintázatait. Fontos továbbá, hogy ezek a móduszok a figyelem egyes tényezőinek tipikus, de nem kizárólagos együttállásai, a modell tehát megenged egyfajta hibriditást is, mind a figyelem irányulásában (egyesítve például a rekollekciót és a rezignációt), mind pedig a költői diskurzus dinamikájában (amely több eltérő móduszt is mevalósíthat egy összetett figyelemirányítási struktúrában).

9. A modern elégia episztemológiai feszültségéről ld. Ramazani 1991 és Simon és Tátrai 2022 elemzéseit.

A rekollektív figyelem eleveenségében ugyanakkor a megfigyelt tárgy vonásai önállósodnak, és éppen e vonások integrációja állítja kihívás elé a poétikai szubjektumot. Az emlékezést egy múltbeli esemény felidézése indítja el általában, ami a figyelem tudásvezéreltségét, endogén intencionalitását érvényesíti. Az elégikus emlékezés azonban – mint minden konstruktív emlékezési folyamat – éppen azért nem egyszerű dokumentációja a múltnak, mert a tudásvezéreltség átadja a helyét benne a megelevenített entitás vonásainak. Vagyis a dolgról való tudásunk helyett mindinkább a dolgról felidézett, megelevenített tapasztalataink válnak fontossá. Ezért marad a megidézett tárgy „porózus”, azaz nagy felbontású, de nem jól integrált, és ezért kérdéses a figyelmi megragadás sikeressége. Pontosabban szólva ez lesz a versbeszéd sajátos tétje. Mindez pedig jól összekapcsolható az elégia korábban kidolgozott kognitív poétikai modelljével (Simon és Tátrai 2022), amely szerint a modern elégiaiban nem értékviszonyok vagy idősíkok szembesítése történik, hanem megismerésbeli kiindulópontok (a közvetlen tapasztalás és a rekollektív figyelem perspektívája) kerül diskurzusba egymással, amelyben lényegi szerep jut az észlelés nyelvi reprezentálásának (Simon 2023).

Összefoglalva: az elégikus figyelemirányulás egy jelen nem lévő, de az emlékezés aktusában felidézett tárgyra irányul, amelynek megfigyeltetésében nagy szerepe van mind a múltból való tudásunknak, mind a tapasztalat képzeletbeli újraélésének. A kisebb mentális erőfeszítést igénylő visszaemlékezés fordul át a megelevenítő emlékezés nyílt figyelmi váltásaiba. Domináns tényezői a tér- és időbeli elmozdulás, valamint az ennek ellenében ható lépték (a tárgy/élmény „közelre hozása”) és a felbontás magas foka. Ám mindez nem feltétlenül eredményezi a tárgy integritását, a megfigyelés valódi célja pedig, azaz a tárgy megragadása sem mindig valósul meg. Az elégikus figyelem irányulásában a tudás- és az ingervezéreltség egyaránt működik, a tárgyalapú keresést pedig a téralapú szűrés váltja fel a költemény dinamikájában.

4. Rekollektív figyelem Závada Péter verseiben

A továbbiakban, a dolgozat elemző részében azt vizsgálom, vannak-e jellegzetes személyjelölési megoldások azokban a Závada-szövegekben, amelyeket a költői figyelem modellje alapján elégikusnak lehet tekinteni. *A muréna mozgása* című kötet (Závada 2023) kiválasztását elsősorban az indokolta, hogy az egyes művek műfajiságát még nem határozta meg az irodalomtörténeti hagyomány, vagyis a korábbi recepció nem nyomja rá a bélyegét a friss szemléletű elemzésekre. A megfigyelés folyamatai ugyanakkor központi szerepet játszanak a versbeszédben, miként ezt néhány, a kritikai fogadtatásból származó érv is mutatja. Petri Flóra például így határozza meg a kötet poétikai tétjét: „A kísérlet tehát: az értelem megértése a személyes viszonyulás nélkül, mindez egy olyan eszközzel – maga a nyelv –, amely

csak az emberi dimenzióban létezik” (Petri 2024). Ez az értelmezési javaslat izgalmas kihívások elé állíthatja a megismerés és a diskurzus iránt érdeklődő elemzőt, hiszen az előbbi intenzív reflektáltságát a személyjelölés feltűnő egyoldalúságával kapcsolja össze.

Ugyancsak a megfigyelést emeli ki Balog Alexandra, aki kritikájában (2023) így fogalmaz:

A leírás és megfigyelés folyamatának nem célja az érzékelt valóság megváltoztatása, az én a valóságot a saját észleléséhez hasonlóan a vizsgálat tárgyává szeretné tenni. [...] mivel nem minden alkalommal áll fenn a rögzítés lehetősége, ilyenkor a mozgások ritmusát kényszerül megfigyelni a jelenlét valamilyen megragadhatóságának érdekében.

Ez az észrevétel rímelt az elégikus figyelemirányítás korábbiakban bemutatott általános mintázatára: a rögzítés helyett a rekollekció, a jelenlét biztosításának igénye, valamint az aktív és testben létesülő, mégis nehezen integrálható figyelmi aktusok válnak fontossá a kötet befogadói tapasztalatában.

Horváth Florencia a figyelem irányulásában az absztraháló reflektálás kiindulópontját látja a kötet versei kapcsán: „A szöveg a körülöttünk levő világ megfigyelésétől indul el egy végtelennek tűnő gondolatmenet felé” (Horváth 2023). Ez pedig a rekollekció és a kontempláció sajátos elegyeként tekint a költeményekre, amelyek tehát többféle figyelmi módot is kidolgoznak.

A választott versek tehát két kihívás elé is állítják az elemzőt. Egyrészt központi jelentőségű bennük a figyelem működése és működtetése, ezért izgalmas vállalkozás egy olyan modell alkalmazása a verse poétikusságának megragadásához, amely maga is a figyelem irányulására épül. Másrészt ezek a szövegek nem alkalmazzák a modern elégia konvencionálisnak tűnő megoldásait, mint amilyen a melankolikus érzelm kifejezés, ellentétpozíció szerkezet, illetve az értékvesztés vagy -hiány kifejezése. Saját benyomásaim szerint mégis kezdeményezik az elégikus tapasztalatát, az elemzés tétje pedig e tapasztalat és az azt lehetővé tevő figyelmi aktusok megragadhatóságát. Következésképpen, bár e néhány vers korántsem tekinthető kiterjedt korpusznak, az alfordi modell adaptálására és az ebből levonható műfaji következtetésekre jó példával szolgálhatnak. Végül az is motiválta az elemzett szövegek körének leszűkítését, hogy a személyjelölés nyelvi megoldásai manuálisan azonosíthatók legyenek.

Az elemzés gondolatmenete a következő: Elsőként kitérek a kötet azon darabjaira, melyekben a rekollektív figyelem uralkodóvá válik a vershelyzetben, így ezek a modern elégia centrumához közel helyezhetők el a műfaji klasszifikációban. Majd sorra veszem ezeknek a verseknek a személyjelölő nyelvi megoldásait, mintegy összképet adva a különböző grammatikai szerkezetek mintázatainak. Az elemzés egyik fő eredményeként azt várom, hogy visszatérő mintázatokat lehet majd azonosítani,

amelyek így az elégikus személyjelölés leírását is megalapozhatják. Az elemzés kvalitatív esettanulmányként olvasható, nem törekszem átfogó rendszerezésre és/vagy kimerítő értelmezésekre megalkotására.

„A gonoszság története / A túra” című vers (Závada 2023, 25) egy idegenforgalmi látványosság megtekintését dokumentálja azzal a céllal, hogy felidézze az esemény során szerzett benyomásokat, és szembesítse azokat az előzetes elvárásokkal. A rekollekció ugyan csak a mű közepén válik nyilvánvalóvá („Ez már a túra.”), az esemény azonban időben nincs eltávolítva („most mégis”), csak térben („dél-alpesi lejtők”). Amellett, hogy a vers egészét áthatja a vágyott és a tapasztalt szembeállítás („A majolikahattyú csalódás”, „kiszúrják a fülünket az audioguide-dal”, „távozzunk a félreértett jelképből”), az elégikus hangoltság figyelmi keretezését érdemes ezúttal kiemelni. A vers első két versszaka egy tárgyra fókuszál (*majolikahattyú*), amelyet egészen vezet be, a megragadása mégsem teljesen sikeres, mert nem a vonásait részletezi a megfigyelő, hanem egyrészt a narratívára utal, amelyet jelképez („a hős csónakját a történetben egy madár vonja partra”), másrészt a konkrét tárgy látványa újra és újra módosul különböző megvalósulásaiban (*vörös selyembe* hímzés, *üléshuzat*, *ágytakaró*), sőt, egyre inkább az (újra)érezlés közege kerül előtérbe (*sajtkávézók*, *tejgazdaságok*, *felvonók*), nem pedig maga a látott motívum. Ezáltal a beszélő felvillant egy entitást, sőt, kiemeli annak jelentőségét („A kijelölt állat kulcsfontosságú”), de a letapogatása nem történik meg, így elmosódva, különböző módokon tárgyasulva válik csak hozzáférhetővé. Hasonló stratégiával él a túra további állomásánál: a szoba egyszerre a túra állomásainak sematikus megnevezése („szobánként”), és egy részletekből (ágy, kárpit, gótika) nehezen összeilleszthető, nem megragadható figyelmi tárgy. A túra végül egy forgatókönyvszerű eseménysorra válik (*énekesek terme*, *konyha*, *ajándékbolt*, *távozás*), melyet a figyelem irányulásának „útvonalaként” idéz fel a megfigyelő („Ez itt”, „mögötte”), ismét csak részletek villantva fel a konyhából. Az elégikusság tehát az élményben való csalódás rezignált kimondása mellett (vagy helyett) magának az élménynek a felidezéséből következik. A megnevezett, felsorolt, de nem részletezett vagy a vonásokból nem integrálható módon megfigyeltetett kellékek és helyszínek végső soron a meglátogatott emlékhely megragadhatatlanságát erősítik. A mű érdekessége, hogy a tudásvezéreltség nem kiindulópontja, hanem következménye a felidezésének. Hiszen a verszárlat térképszerűen mutatja be a látványosság termeit, miközben a versbeszéd a kijelentő ábrázolásból át is tér a felszólítás beszédaktusára („Hagyjuk”, „távozzunk”), amely a félresikerült túra egyetlen lehetséges adekvát lezárását veti fel (s lép is ki ezáltal némiképp az elégia kereteiből).

Ehhez hasonló figyelmi mozgások dominálják az „Ingamozgás / A kalapács árnyéka” című költeményt (uo., 45–46). A vershelyzet eredendően egy megfigyelési helyzet, amelyet a dolgokról való tudás és a környezet feletti episztemikus kontroll jellemez először: „A Fiumei úti sírkertben álló japánakác / és köztem kibontakozó

viszonyra / lángoló pamutlabdaként gondolok”, illetve „Különállunk a fával, így bármikor körbejárhatom”. A figyelem tehát egyfelől tudásvezérelt (sőt, eleve valamilyen absztrahált viszonyra irányul), másfelől téralapú, hiszen a megfigyelt tárgy (az akác) térbeli letapogatását ígéri. Ugyanakkor a *lángoló pamutlabda* képzete, valamint az ehhez kapcsolódó jellemzők („törvénytelen izzás”, „szapora lobogás”, „tömött bolyhokat”, „sűrű pamutszálak”, „parázsló szövetgombolyag”) szaliens, de nehezen egységesíthető benyomások, amelyek így ellehetetlenítik a tárgy megragadását.¹⁰ A reflektáló, gondolkodó megfigyelés fokozatosan adja át a helyét a teljes episztemikus elbizonytalanodásnak, amelyben még a tárgyállandóság hagyományos tapasztalata is megkérdőjeleződik („a tárgyak a tapasztalataim fénykörén túl iszkolni / kezdenek” – ahol a reflektormetafora megismétli a téralapúságot), és végül a világ és benne az emberi test megismerhetetlenségébe ér. A belső szervek kóros elváltozásai, a kórházi kezelésre való utalás és a kar használhatatlansága erősítik az elégikusság hagyományos, az elmúláshoz kapcsolódó tapasztalatát, ám a versbeszélőt nem a halál, hanem a dolgok valódi mibenlétének a tudata foglalkoztatja. A versben uralkodóvá válik a töredékesség (az akác, a kert, a sírkövek, a testrészek külön-külön kapnak rövid ideig figyelmet), a felbontás fokozódása (*pamutszálak*) tovább nehezíti a megragadás, a saját test megfigyelésének aktív tapasztalata pedig egyszerre hordozza a test működésképtelenségét és a test használatának valódi, mégis tökéletlen tapasztalatát („Harapófogó és satu, / ácskampó és szögek bennem lelnek csak igazán / otthonra”, de „soha nem simult bele tökéletesen” [a szög feje a munkapadba – S. G.]). A rekollektív figyelem egy igazibb tudás felé irányul, amit azonban a tapasztalatok kétségessége és összeilleszthetlensége ismételten elbizonytalanít. Így a felidézés itt inkább az imagináció módusával kapcsolódik össze.

Még határozottabban taglalja a megismerés illúzióját az „Ingamozgás / A szó árnyéka” című darab (uo., 32–33), amely egy jól ismert megfigyelési helyzetet („napos délelőttökön [...] látjuk vonulni lábunk előtt a porban”) fordít ki a megismerhetőség teljes kudarcává. A látás a felütésben eleve szárnyak árnyékára irányul, és árulkodó lehet a *fölgyorsított napfogyatkozás* említése is (amely éppen a látás hiányát feltételezi), mégis egy időre az a feltevése lehet a befogadónak, hogy a vers voltaképpen madarak megfigyelését dokumentálja („még nem láttuk a madarat / hús-vér valójában. De a suhogását már halljuk”). Nincs azonban megragadható entitás a vershelyzetben: a „forró és súlyos testet” csak érezni lehet, a suhogás mint hallásélmény is redukálódik („suhogás pereme”, „verdesés rojtjai”), a vizuális észlelést pedig a fény hiánya vagy hektikus feltűnése nehezíti. A hétköznapi, ismerős megfigyelés felszámolása (és egyúttal a madár megfigyelésének sikertelensége) vezeti el a szubjektumot a megismerés kétségbe vonásáig. Ebben a történetben a

10. Izgalmas módon a szöveg maga reflektál a megfigyelt vonások feldolgozhatatlanságára: „a pamutot sosem / valódi tűz perzseli, csupán tulajdonságaik / élük föl egymást”.

nyelv (a megismerés/megértés humán közege) „összetákolt fregattként” jelenik meg, vagyis sem a figyelmi megragadás, sem a megnevezéssel való azonosítás/referálás nem lehetséges a vers világában. A szó kitakarja a fényt (miként a hold a napot), a megismerést „adott / sémák vezetik”, a beszéd pedig egy kifestőkönyv kitöltésével lesz analóg. Az elégikusság itt tehát a naiv bizonyosság helyébe lépő pusztá tudásvezéreltség felismeréséből ered, amely így a dolgok valódi megismerésétől fosztja meg az embert.

A „Munkajegyzetek / A felvezetés értelme” (uo., 56–57) a figyelem dinamikájának dokumentuma, egyúttal mindazt a töredékességet, az egészlegességet, konkrétság helyébe lépő bizonytalanságot is felvonultatja, amely az eddig bemutatott szövegeknek is a jellemzője. A felütés időben és térben elhelyezi a látványt („augusztusi délután”, „Gömbölyded, törékeny tér”, „bolthajtás”, „diadalív”), de mindjárt ki is mozdítja azt a tükrözés gesztusával („augusztusi délután fordított forgáskúpja”, a „tér [...] visszatükrözi a gyanútlan báméskodót”). Ismét látszólag egyértelmű, hol vagyunk és mit látunk: a sétányt a diadalívtól a sugárúton át egy épületig figyelünk meg, sőt, az épület vörös klinkertéglái, patkó alakja és fehér oszlopos árkádja is láthatóvá válik. Ez távlatot nyit a megfigyelés számára: olyan kiindulópontból pásztázza végig a vers beszélője a városi tájat, amelyből minden látható, elrendezhető, felmérhető. Sőt, a fókusz kiterjedése is változtatható: egy asztalra közelít rá a tekintet, majd a terítőre és az evőeszközökre, hogy aztán a pincér alakján keresztül ismét a sétányon haladó turistákat lássuk. Ez a pulzáló mozgás, a figyelem oda-vissza irányulása eredményezi éppen az érzékelés fonákságait: az asztal „legalább annyira / kerek, mint amennyire szögletes” (attól függően, hogy a bútort vagy a terítőjét nézzük), a pincér „minden mást kiszorít a látóterünkéből” (tehát egyszerre látjuk és csupán tudjuk a tájelemeket), a turisták pedig folyamatosan változtatják alakjukat attól függően, közelednek vagy távolodnak. Ezt a játékot követi a beszélő: „Az érzékelés perifériájáról / érkeznek, figyelmünk fókuszpontjába érve / körvonalai képlékennyé válnak, kontúrjuk / hullámozni kezd [...]. De mindez csak / egy pillanatig tart”. A verszárlatban az optikai mozgásokba felfedező megfigyelőt éles hanghatások ragadják ki a tapasztalataiból, melyek révén „szilánkokra törik a tér, / felaprózódik a látvány”, hogy végül kiderüljön: egy pohár felületén keresztül bontakozott ki az egyszerre konkrét és ismerős, mégis kifordított, a hétköznapi összefüggéseiből kimozdított látvány. Megszokott és ismeretlen, kontrollált és uralhatatlan kettősségből ered az elégikus olvasásmód lehetősége, ezt a poétikai hatást pedig a figyelem irányulása szervezi a szövegben.

A figyelmi folyamatok összetettségére épül a kötet záró hosszúverse is, az „Egy alma határai” (uo., 75–85). A vers – kissé sematizálva – az endogén, tudásvezérelt figyelem aktív intencionalitását helyezi szembe a tárgyak által vezérelt, exogén (passzív) figyelemmel, és e két tényező (a versben az értelem és a képzelet) „mint két jókedvű teniszező” kiszolgáltatottságában fedezi fel a versbeszélő a saját meg-

ismerői szituáltságát. A mű szilárd elhatározással indul, amely éppen a figyelem irányításának módját rögzíti: „Nemrég úgy döntöttem, hogy csakis kifelé / figyelek”. A pontos, részletező megfigyeléstől várja a szubjektum „kedélye csillapodását”, és a vers első részében uralkodóak is az aktív intencionalitás momentumai: „nem gondoltam”, „éreztem”, „tudtam”, „tekintetem végigjártam”, „letapogattam”. Ám már ezt a kísérletet is áthatja a tárgyalapúság és a téralapúság feszültsége: egyszerre lát konkrét entitásokat (szék, ágy, asztal, bútorok, utcai kandeláberek), és ugyanakkor a célja a vonások teljes egybemosása („Addig letem benne örömet, / míg a tárgyak tulajdonságai nem váltak külön / egymástól, hanem egybefüggő masszaként / kavartak a szemem előtt”). Azt a dilemmát tematizálja tehát a szöveg, hogy az objektív megfigyelés sem magától értetődő, mert végbemehet a dolgokról való tudás és a dolgok mint anyagi létezők megtapasztalása mentén egyaránt. A megfigyelt tárgyak egészen, önmagukban adódnak, de alacsony marad a felbontásuk, majd addig nő a felbontás mértéke, hogy a tárgyak integrálhatósága, megragadhatósága válik lehetetlenné. A dilemma egyik példázata a vers címét is adó alma megfigyelése: „Fejben addig forgatom / a sárgás-piros, ütődött héjú gyümölcsöt, / míg le nem hámlik róla minden esetleges, / individuális, kézzel fogható tulajdonsága” – vagyis az aktív, cselekvő megfigyelés (amely itt szenzomotoros tudással is társul) olyan tárgyat eredményez, amelynek már nincsenek külön-külön integrálható vonásai, és amely így a lényeg megfigyelésének lehetőségével kecsegtet. Egy másik érzékletes metaforája a figyelem kettősségének az a gép, melyet a szubjektum készít: nem ragadható meg pontosan, mi is ez („feladata és képességei egyelőre előttem is / homályban maradtak”), részletei nem figyelhetők meg a vele való interakció veszélyessége miatt („Ha közelebbről is szemügyre akartam venni, / azt kockáztattam, hogy bármikor elveszíthetem / egy ujjam, vagy akár egész kézfejem is oda lehet”). A gép tehát egyszerre eredménye a szubjektum tevékenységének, mégis ellenáll a megismerés aktusainak: tudatos figyelemmel készül, de nem figyelhető meg közlő. Ezekből a kontrasztokból az kínál kiutat a vers zárlatában, hogy a beszélő felismeri értelmét és képzeletét összejátékát a megismerés folyamatában: egy virágos váza képével zárul a szöveg, amelynek a részleteire közelít a megfigyelő (szirmok, szárok), hogy aztán a kép összetörése (valóban részletekre bomlása) után képzeletben ragaszkodhassa újra össze a szilánkokat. A pusztán objektív (kifelé irányuló) megfigyelés tehát ugyanúgy képtelen önmagában a világ megismerését kínálni, mint az imaginatív képzetalkotás. Sem a tárgyra irányuló figyelem, sem a tér letapogatása nem válhat kizárólagossá, a rekollekcióhoz – miként a széttört váza összeillesztéséhez – a képzeletre is támaszkodni kell. Ebben rejlik a megfigyelés elégikus tapasztalata, amelyet a verszárlat végül a képzelet rehabilitálásával (együttal az objektív figyelem elsőbbségének megkérdőjelezésével) old fel némiképp.

Az itt csupán egy szempontból bemutatott művek közös jellemzője a figye-

lemirányítási folyamatok összetetté válása, amely végül a megismerés és/vagy a megértés megkérdőjelezéséhez is elvezet. A versbeszélő figyelme még tudatos vezéreltség esetén is sem garantálja a teljes megragadást. A megfigyelt tárgyak vagy sematikus (egységként, de felsorolásszerűen), vagy pedig részleteikben, ám nem vagy kevésbé integrálva jelennek meg, így a tárgyak figyelmi megragadása részleges marad csupán. A megfigyelés fókuszja gyakran változó, a perspektíva elmozdulásával a tárgyak észlelése is rendre változik. A múltbeli tapasztalatok ezáltal csak részben válnak felidézhetővé, miközben magának a felidézésnek az aktív folyamatában konstruálódnak. Ez a figyelmi mintázat teszi elégikusan olvashatóvá az idézett szövegeket, nem pedig a hagyományosnak mondható elégikus konvenciók (elmúlás, csalódás, kudarcélmény) eseti alkalmazása.

5. Az elégikussághoz kapcsolódó személyjelölési mintázatok a vizsgált versekben

A műfaj felőli befogadói tapasztalatok részletezése után azt térképezem fel, milyen jellemző személyjelölési módok figyelhetők meg az öt versben. Az azonosított személyjelölési eseteket az alábbi táblázat tartalmazza.

Verscím	E/1.	E/3.	T/1.	T/3.	Összesen
A gonoszság története / A túra	0	5	6	0	11
Ingamozgás / A szó árnyéka	0	11	15	4	30
Ingamozgás / A kalapács árnyéka	31	6	2	11	50
Munkajegyzetek / A felvezetés értelme	0	19	2	8	29
Egy alma határai	206	131	21	33	391

1. táblázat. A személyjelölés grammatikai formáinak megoszlása a vizsgált versekben

A legfeltűnőbb (bár korántsem a leggyakoribb) jelölés a többes szám első személy, igealakokon és birtokos szerkezetekben, például: *fülünket, bőrünk, számúzzuk, Hagyjuk, távozzunk, látjuk vonulni lábunk előtt, érezzük, nyakszirtünkön, üvegünket, szemünk, emeltük, tekintettünk, láttuk, halljuk, kiejtjük, arcunk, elménkben, kezünket, kitöltünk, különállunk, összefonódunk, figyeljük, látóterünkől, figyelmünk, látóterünk, (pszichiáteremmel) kitárgyaltuk, nyöggük, kérésünkre, bennünket, megaláztatásaink, figyelünk, Undorodnunk kéne.* A T/1. alakok mindegyik elemzett versben szerepet kapnak, két alkotásban pedig („A gonoszság története / A túra”, illetve „Ingamozgás / A szó árnyéka”) dominánssá válik. Az igealakok jellemzően a cselekvőkre utalnak, a birtokos szerkezetek pedig a T/1-gyel jelölt figurákhoz tartozó entitásokra, elsősorban a test részeire, másodsorban absztraktumokra. A többes szám első személyű szerkezetekhez tehát a múltban zajló folyamatok megjelenítése társul (ezek az észlelés, a mozgás eseményei), a jelenre vagy a jövőre

vonatkozó kollektív intés/felszólítás (deontikus modalitással együtt), valamint a testben létesülő tapasztalás folyamatának a leírása.

Ehhez képest az egyes szám első személyű formák kevésbé szaliensek (noha ezekből van a legtöbb): nem jelennek meg minden szövegben, bár két műben dominánssá válnak („Ingamozgás / A kalapács árnyéka”, illetve „Egy alma határai”), melyek közül az egyik adja a találatok 87%-át. Példák E/1. személyjelölésre a versekből: *köztem, gondolok, körbejárhatom, ráemelem a tekintetem, elfordulok, hátamat mutatom, becsukom a szemem, meghalok, tudhatom, tudatom, velem, fölriadok, érzem, tapasztalataim, hasonlítom, hozzám, elgondolhassam, szerveim, tudóm, lépem, májam, engem, teszem azt, Karom, belém, törzsem, gondolom, látok, karom, bennem, döntöttem, figyelek, kedélyem, reméltem, törekedtem, nekem, elmém vetíti elém, figyelmem, rám, tévedtem, előttem, magamról, számomra.* Az igealakoknál az E/1. figurák nem minden esetben ágens szerepű cselekvői a folyamatoknak, több esetben elszenvedői vagy átélői azoknak. A birtokos szerkezetek döntően a versbeszélőhöz tartozó testrészek megnevezései (erősítve a kognitív folyamatok testben létesülésének reifikáltságát a versek diskurzusvilágában). Több esetben névmások valósítják meg az E/1. személyjelölést, amelyek változatos tematikus szerepekben jelennek meg. Végezetül – bár ennek számosítását egyelőre nem végeztem el – az E/1. figurák implicit argumentumokként is gyakoriak. Az E/1. személyjelölés fő szemantikai profilja a versekben a mozgáshoz és az aktív szenzomotoros folyamatokhoz kapcsolódik (hiszen a vizsgált szövegekben a megfigyelés nyelvileg is megjelenített cselekvéssor), gyakoriak így a mentális igék és az episztemikus modalitás ebben a személyjelölési mintázatban.

A harmadik személy esetében ezen a ponton egybeveszem az egyes és a többes számú alakokat, mert ezek egyaránt a megfigyelhetővé tett tárgy(ak) megjelenítését szolgálják. Minden szövegben szerepet kapnak, de csak egy esetben („Munkajegyzetek / A felvezetés értelme”) válik dominánssá a jelenlétük (mely szöveget egy látvány többféle perspektívából történő leírása szervez). Példák a versekből: *a hős, anyánk, egy test (dacol) a hang (szegülne [...] szembe), a szó (kihajózik), vészek, hajítottak (általános alany), sémák (vezetik), tárgyak (iszkolni kezdenek), élőkhöz, Belső szerveim (nem szolgálnak tovább, orvul elárulnak), (kórházba) szállítanak (általános alany), kampók és szögek (kísértetként visszajárnak), vendégek, pincér, turisták, természet (tartozna nekem), elmém (vetíti elém), kandeláberek (makacs vonakodása), képes beszéd alakzatai (támadjanak rám), ki (a szobor modellje), valaki, vendégek, Wagner, pszichiáteremmel, gazdám, főbérő, barátaim, két jókedvű teniszező.* Ezek a harmadik személyű résztvevők a diskurzusvilágban jellemzően absztraktumok, megfigyelt egyedi entitások vagy típusok, allegorikus alakok (amelyek tehát nem feltétlenül az aktuális észlelési esemény célpontjai). Gyakran sematikus kidolgozásúak, névelőtlen főnevekkel vagy névmási alakokkal válnak jelöltté. Ezek tehát azok az objektumok, amelyek magukra vonják a vers-

beszélő figyelmét, vagy megszemélyesített, megelevenített absztraktumokként nem a megfigyelés, hanem a kontempláció figyelmi módusához tartoznak.

Az elégikusnak minősíthető versek személyjelölési mintázatai a következőképpen általánosíthatók: A legérdekesebb megfigyelés talán a többes szám első személy relatív prominenciája (amely nem az abszolút gyakoriságából, hanem a mintán belüli egyenletes eloszlásából következik). A versbeszélő visszatérően társakkal együtt jeleníti meg önmagát: egyszerre több résztvevő figyelmét is irányítja a magáéval együtt (a közös figyelem poétikai jelentőségére ld. Szabó 2024), vagy saját magára egy csoport tagjaként figyel. A kollektív figyelemirányítás egy esemény rekollektív felidőzéséből kibontakozó cselekvési javaslatot is kontextualizálhatja (miként a túrára való visszaemlékezés a helyzethez illő magatartási ajánlatot az első vers esetében). A T/1. személyjelöléssel ellátott igéket homogénebb szemantikai profil jellemzi: elsősorban a versvilágban végrehajtott cselekvések ágensei, akikhez a test és a környezet feletti kontroll (vagy ennek a kontrollnak az igénye/illúziója) tartozik. Egyszerűbben fogalmazva, a „mit csinál(j)unk” és a „hogyan csináljuk” kérdések köré szerveződik a T/1. alkalmazása. Ezzel összevetve, az egyes szám első személy gyakorisága sokkal kevésbé kiegyenlített, és összességében kevésbé jellemzi a teljes mintát. Az E/1. alakú igék szemantikai profilja változatosabb, a cselekvés mellett az átélés/elszenvedés aspektusa is előtérbe kerül, és elsősorban a környezet feletti episztemikus kontroll válik fontossá az E/1. személyjelölésben. Végül, a harmadik személy jóval kevésbé centrális figurája a verseknek, ami azt mutatja, hogy a megfigyelő (csoport tagjaként vagy egyénileg) jobban dominálja a diskurzusvilágot, mint a megfigyelt entitás. (Ez egyébként a tárgyias költészettől való eltávolodás gesztusaként is értelmezhető vonása Závada kötetének.) Harmadik személyűek a megfigyelt szereplők és a megelevenített fogalmak, amelyekkel azonban elsősorban a figyelem vagy a gondolkodás teremti meg az interakció lehetőségét. Ez utóbbi megfigyelés a rekollektív figyelmi módusz sajátosságát is mutatja: a felidéző figyelem célja a korábban megfigyelt entitások jelenvalóvá tétele, de ez a cél nem teljesíthető maradéktalanul a tér- és/vagy időbeli elmozdulás mértéke miatt.

6. Összegzés

Ebben a tanulmányban arra tettem kísérletet, hogy a figyelem irányulásának és irányításának poétikai modelljére alapozva értelmezsem újra az elégia műfajiságát, majd egy esettanulmányban elégiként olvasható kortárs költemények személyjelölési megoldásait térképezzem fel. Alford alkalmazott modellje, amely a kognitív pszichológia eredményeivel is korreláló keretet ad a figyelemalapú elemzésekhez, megfigyelhetővé teszi a vers világában kibontakozó figyelmi folyamatok dinamikus alakulását és összetett konstellációját. Olyan mintázatokat mutat fel, amelyek alapvető figyelemirányítási sémákként műfaji tudásunk új aspektusául szolgálhat-

nak. Az elégia kapcsán a rekollektív, a megfigyelés aktusától eltávolított esemény felidéző megfigyeltetése, amely egyszerre kínálja a megfigyelt tárgyak eleven meg tapasztalását, ugyanakkor azok megragadhatatlanságát (vagy a sikeres megragadás illúziójának felszámolását), amely az elégikusság mint esztétikai minőség forrása a megismerés folyamatában.

A figyelemirányulásra összpontosító elemzés úgy emel ki műfaji jellegzetességeket, hogy azokat nem a műfajelméleti hagyomány mentén azonosítja, hanem az irodalom mint megismerés folyamataihoz horgonyozza le. E tekintetben az irodalmi diskurzus egyszerre reprezentál megismerési eseményeket és kezdeményez is ilyen aktusokat, ezt emeli ki a költői figyelem kettős tranzitivitása, mely szerint figyelünk a költemény nyelvi megformáltságára, és azt feldolgozva feldolgozzuk a műalkotásban megjelenített megfigyelési folyamatokat is az esztétikai tapasztalatszerzés keretében. A tanulmány egyik fő érve, hogy ez lehetővé teszi a műfajkutatás körszerűségéből való kilépést, mert nem a műfaji besorolásra építve azonosítunk kitüntetett művekben műfaji konvenciókat, hanem a figyelmi folyamatok elemzésével jutunk el a műfaji kategorizálás felvetéséhez, majd ezt követheti további nyelvi-poétikai mintázatok azonosítása. A tanulmányban olyan kötet darabjain alkalmaztam a figyelemalapú elemzést, amelynek a műfaji besorolása még nem történt meg a recepcióban, így lehetővé vált tisztán a megfigyelés mozzanataiból kiindulni. Az elemzések célja nem a „műfaji bélyeg rásütése” volt az egyes szövegekre, hanem annak felmutatása, hogy a szövegekben kibontakozó figyelemirányítás elősegíti a műfaji kategóriák működtetését az olvasásban. Ezért tekintem az elemzett szövegeket elégiaként olvasható, vagy a modern elégia prototípusához közel álló műveknek, függetlenül attól, alkalmazzák-e a megszokott elégikus motívumokat és konvenciókat.

Az elemzés végső célkitűzése az volt, hogy a műfaji kategóriákhoz kapcsolódó személyjelölési mintákról adjon általánosabb képet. E téren tűnik a legkevésbé általánosíthatónak a megfigyelések sora: Závada elégikusnak minősíthető verseiben feltűnővé vált ugyan a többes szám első személy visszatérő alkalmazása, amely mintha jellemzőbb lenne az egyes szám első személynél. Az is megfigyelhető, hogy az aktív, ágens cselekvés jobban kötődik a T/1-hez, míg az E/1. inkább a mentális folyamatok figurája, illetve gyakrabban lesz nem ágens szereplő. Mindkét személyhez kapcsolódik a test nyelvi megjelenítése. A harmadik személyű entitások részben a megfigyelt tárgyak széles körét jelölik, részben a megfigyelés során mozgósított kontemplatív folyamatok tárgyai. Mindez azonban az esettanulmány korlátozott hatóköre miatt leginkább vagy legfeljebb Závada Péter elégikus költeményeiről adhat általánosabb képet. További kvalitatív és kvantitatív elemzéseknek kell eldönteniük, vajon ezek a személyjelölési tendenciák általában jellemzik-e a modern magyar elégíát, és amennyiben igen, milyen módon járulnak hozzá általában véve az elégikusság tapasztalatához. Éppen ebbe rejlik azonban az efféle esettanul-

mányok hasznossága: tesztelhető hipotézisekhez vezetnek, melyek nagyobb léptékű empirikus vizsgálatok kiindulópontjai lehetnek. A költői figyelem modelljének további alkalmazása és a személyjelölés formáira összpontosító poétikai korpusz létrehozása pedig tágas kereteket nyújtanak a jövőben ilyen vizsgálatokhoz.

“Everything goes dark between two glimpses” – Direction of attention, genre and person marking in Péter Závada’s poems

The paper attempts to find a connection between the patterns of attention direction in poetry, the aspect of genre schemas and the linguistic phenomenon of person marking, within the theoretical framework of the forthcoming ELTE-Lírákorpusz. In Péter Závada’s volume *A muréna mozgása* ‘The Movement of the Murena’ (2023), there are several works that reflect on the process of observation, the (visual) direction of attention, and offer the possibility of a more traditional (transcending) meaning-making procedure (*Ingamozgás/A szó árnyéka* ‘Pendulum motion/The shadow of a word’, *Ingamozgás/A kalapács árnyéka* ‘Pendulum motion/The shadow of a hammer’, *Munkajegyzetek/A felvezetés értelme* ‘Working notes/The meaning of the introduction’, *Egy alma határai* ‘The boundaries of an apple’). With a thorough analysis, I map the modes of poetic attentional control in the volume, adopting the categories proposed by Lucy Alford about transitive and intransitive poetic attention. And since these categories also define genre schemas in Alford’s model, the second step of the analysis examines the characteristics of person marking in the texts relying on the conclusions of genre classification, with the aim of mapping genre-specific features on the one hand, and on the other, in search of connections towards a cognitive poetic reinterpretation of certain lyric genres.

Keywords: attention direction, transitive and intransitive attention, genre, elegy, person marking

Hivatkozások

- Ady, Endre. *Ady Endre összes versei. I. kötet.* Szerk. Láng József & Schweitzer Pál. Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1989.
- Alford, Lucy. *Forms of Poetic Attention.* New York: Columbia University Press, 2021.
- Aradi, Csenge, Domsa, Zsófia, Horváth, Márta & Szabó, Judit. „Figyelemirányítás és medialitás. Előszó”. *NCOGNITO – Kognitív Kultúraelméleti Közlemények* 3.1 (2024), 3–4. <https://ojs.bibl.u-szeged.hu/index.php/ncognito/article/view/45931>
- Babits, Mihály. *Összegyűjtött versei. I. kötet.* Szerk. Stauder Mária. Budapest: Unikornis Kiadó, 1997.
- Balog, Alexandra. „Észlelés, jel, jelölt.” Kritika Závada Péter *A muréna mozgása* című kötetéről, 2023. Letöltve: 2024. 12. 29., <https://www.lato.ro/irodalmi-mu/eszleles-jel-jelolt-zavada-peter-a-murena-mozgasa-c--koteterol>
- Bergen, James R. & Julesz, Bela. „Parallel versus serial processing in rapid pattern discrimination.” *Nature* 303 (1983), 696–698. <https://doi.org/10.1038/303696a0>
- Cysouw, Michael. *The Paradigmatic Structure of Person Marking.* Oxford: Oxford University Press, 2009. <https://doi.org/10.1080/03740463.2004.10415925>
- Horváth, Florencia. „Hideg költészet, provokatív szerkezet.” Kritika Závada Péter *A muréna mozgása* című kötetéről, 2023, <http://www.barkaonline.hu/olvasonaplo/8758-zavada-peter-uj-kotete-az-olvasonaploban>
- Horváth, Márta & Szabó, Erzsébet. „Kognitív irodalomtudomány”. *Helikon Irodalomtudományi Szemle* 59.2 (2013), 139–149.
- Horváth, Péter, Simon, Gábor & Tátrai, Szilárd. „Annotation of person marking constructions on the Corpus of Hungarian Lyric Poetry”. *Studia Linguistica Hungarica* 34 (2022), 22–37. <https://doi.org/10.54888/slh.2022.34.22.37>
- József, Attila. *József Attila összes versei.* Szerk. Stoll Béla. Budapest: Osiris Kiadó, 2003.
- Petőfi, Sándor. *Petőfi Sándor összes költeményei. I. kötet.* Debrecen: Tóth Könyvkereskedés és Kiadó Kft, é. n.
- Petri, Flóra. „A polip elsősorban szó vagy állat?” Kritika Závada Péter *A muréna mozgása* című kötetéről, 2024. Letöltve: 2024. 12. 29., <https://kortarsonline.hu/aktual/zavada-pal-murena.html>.
- Radnóti Miklós *összegyűjtött versei és versfordításai.* Szerk. Ferencz Győző. Budapest: Osiris Kiadó, 2002.

- Simon, Gábor. *Egy kognitív poétikai rímelmélet megalapozása*. Budapest: Tinta Könyvkiadó, 2014.
- Simon, Gábor. *Bevezetés a kognitív lírapoétikába*. Budapest: Tinta Könyvkiadó, 2016.
- Simon, Gábor. „The perspective of the other. A corpus-based analysis of visual perception in Hungarian elegiac poetry”. *Cognitive Linguistic Studies* 10.2 (2023), 342–366. <https://doi.org/10.1075/cogls.00104.sim>
- Simon, Gábor & Tátrai, Szilárd. „»Tőlem ne várjon senki dalt« – Az elégikus líramodell kidolgozása Arany János költészetében”. *Magyar Nyelvőr* 141.2 (2017), 164–190.
- Simon, Gábor & Tátrai, Szilárd. „A modern magyar elégia kognitív poétikai modellje.” *Történeti változatok elégiára*. Szerk. Ferenczi Attila, Hajdu Péter. Budapest: L’Harmattan, 2022, 133–149.
- Szabó, Judit. Közös figyelem és teatralitás: Figyelemirányítás Szophoklész Trakhszi nők című tragédiájába. *NCOGNITO - Kognitív Kultúraelméleti Közlemények* 3.1 (2024), 69–89. <https://doi.org/10.14232/ncognito/2024.1.69-89>.
- Ramazani, Jahan. „Elegy and Anti-Elegy in Stevens’ Harmonium: Mockery, Melancholia, and the Pathetic Fallacy”. *Journal of Modern Literature* 17.4 (1991), 567–582.
- Tátrai, Szilárd. *Bevezetés a pragmatikába. Funkcionális kognitív megközelítés*. Budapest: Tinta Könyvkiadó, 2011.
- Vandaele, Jeroen & Brône, Geert. „Cognitive poetics. A critical introduction”. Szerk. Geert Brône, Jeroen Vandaele. Berlin, New York: Mouton de Gruyter, 2009, 1–29.
- Zsidó N., András. *A figyelem kognitív pszichológiája*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 2022. DOI: <http://doi.org/10.1556/9789634547846>

SZABÓ ERZSÉBET

Szegedi Tudományegyetem Germanisztikai Intézet

A narratív tér mint a figyelmi háttér eleme Móricz Zsigmond Tragédia című novellájában

Absztrakt

A klasszikus narratológiai elképzelések és a kognitív poétikák megegyeznek abban, hogy a narratív térnek a cselekményhez képest másodlagos szerepet tulajdonítanak. A jelen tanulmány a narratív tér ezen másodlagos szerepét vizsgálja narratív szövegek olvasásakor. A figyelmi folyamatok kognitív pszichológiai modelljéből, valamint Roland Barthes a narratív művek struktúrájára, azon belül az ún. indexikális jelekre vonatkozó állításaiból kiindulva a kognitív nyelvészet és a kognitív poétika kutatási eredményei alapján amellet érvel, hogy a narratív tér másodlagos szerepe a figyelmi szelekciót támogató funkciójából és a nyelv alapvető metaforikuságából következik. A tanulmány eredményeit Móricz Zsigmond *Tragédia* című novellájának példáján mutatom be.

Kulcsszavak: narratív tér, figyelem, endogén és exogén ingerek, Roland Barthes, indexikális jelek, fogalmi metafora, George Lakoff, Mark Johnson, Kövecses Zoltán, Móricz Zsigmond *Tragédia*

1. A narratív tér a klasszikus és a kognitív poétikákban

A klasszikus narratológia egyik már Arisztotelész *Poétikájában* is megtalálható alapállítása szerint a narratív szöveg legfontosabb eleme a történet, minden egyéb vagy abból következik (pl. a jellemek vagy a nyelvezet), vagy annak alárendelt (pl. a tér és a látványelemek), sőt, akár hiányozhat is. Ahhoz, hogy történetről beszéljünk, nincs szükség sem az ágensek kinézetének, sem a cselekmény terének, azaz a narratív univerzumnak, a szereplőket közvetlenül körülvevő helyszíneknek és a tágabb szociokulturális-történelmi környezetnek a meghatározására.¹ Csak időben

1. A teret irodalmi vonatkozásban reprezentált térként: narratív univerzumként (ábrázolt világgként és a szereplők kontrafaktuális világaiként), a cselekmény szűkebb helyszíneként (szalon, park), illetve a szereplők tágabb szociokulturális-történelmi környezeteként (20. századi közép-osztálybeli

és kauzálisan rendezett eseményekre. Jól szemlélteti ezt E. M. Forster ismert példája: „A király meghalt, és ezután a királyné belehalt bánatába” (Forster 1999, 69). Nem kell, hogy ennél részletesebben ismerjük a két szereplőt. Azt sem kell tudnunk, hogy pontosan mikor halt meg a király, és azt követően mikor lelte halálát a királyné. Sőt – és minden bizonnyal ez ennek a definíciónak a legmeglepőbb eleme – egyáltalán semmit sem kell tudnunk arról, hogy a király és a királyné halálára hol kerül sor. Két időben egymásra következő és kauzálisan egymásból következő esemény a térre vonatkozó bármilyen explicit információ nélkül is, pusztán a tér előfeltételezésével,² egy magasabb szervezettségű egységként, történetként definiálható. Összetettebb narratívák esetén is ez a helyzet. Míg az események időbeli jellemzői nem hiányozhatnak, a tér minimálisra csökkenhet anélkül, hogy a szöveg „narrativitása” megszűnne.

A térnek a klasszikus narratológiai elméletekben elfoglalt, az időhöz képest (Mihail Bahtyin „kronotoposza” és az ún. *spatial turn*, a társadalomtudományok „térbeli fordulata” ellenére is) máig másodlagos szerepe teljes mértékben egyezik a mindennapi intuitív befogadási gyakorlattal, vagyis azzal, ahogy az irodalmi elbeszélő szövegeket „normál” figyelmi körülmények között, azaz a térre irányuló speciális érdeklődés nélkül olvassuk. Ezen a ponton elméleti gondolkodás és olvasói hozzáállás szinte teljesen fedésben van, sőt, előbbi minden bizonnyal ez utóbbiból származtatható. Az olvasói viselkedést vizsgáló pszicholingvisztikai kísérletek az elmúlt években empirikusan is igazolták, hogy elbeszélő szövegek olvasásakor az olvasó figyelme akaratlanul és automatikusan az emberi cselekvésekre irányul (Langacker 2008, 58), azon belül is az általa főszereplőknek tartott szereplők cselekedeteire, cselekedeteinek okaira és következményeire, valamint a fő cselekményszálra, azaz a kezdőállapotból a záróállapotig vezető, időben kibomló eseménysorra (Trabasso és Sperry 1985). Ezek azok az elemek, amelyek a szövegfeldolgozást végző munkamemóriában igazoltan aktív státusúak, azaz a figyelem előterében vannak, és amelyeket a munkamemória feldolgozó egysége az olvasó hosszú távú memóriájából származó különböző előzetes tudáselemekkel együtt egy mentális reprezentációba (ún. szituációmodellbe) rendez (Holt és Groeben 2005, 324). Ebbe a modellbe alapesetben a főszereplő(k) és a fő cselekményszál szűkebb vagy tágabb környezetét képező vagy egyéb módon hozzájuk kapcsolódó (például általuk vágyott, utált, rettegett vagy felidézett) helyszínek kerülnek bele (Glenberg és mtsai 1987). A narratív térre vonatkozó egyéb információk, a mellékszereplők terei, illetőleg a teret részleteiben felépítő statikus térleírások a megértés folyamatában a hol szűkebb, hol tágabb figyelmi háttérre képezik és sok esetben szelektálódnak a munkamemóriából. (Buchholz és Jahn 2005; Holt és Groeben 2005, 324–325).

Dublin) értem. Vö. Ryan 2014, 6–10 szakasz; Buchholz és Jahn 2005, 552.

2. A kanti filozófia a teret ugyanolyan tiszta szemléleti formának tartja, mint az időt, amely független minden tapasztalattól, és egyben megalapoz minden tapasztalatot, így a cselekvő emberrel kapcsolatos tapasztalatokat is.

Mindezek fényében felmerül a kérdés: Miért szorul narratív szövegek befogadásakor a térelemek egy jelentős része már az olvasás során is oly sokszor a háttérbe, miért nem áll normál befogadási körülmények között a figyelem fókuszában? Van-e valamilyen oka annak, hogy épp a narratív tér, főként a térleírások (a tájleírások, szobaábrázolások stb.) azok, amelyek sok esetben kikerülnek a figyelem köréből és a háttérelemek körét gyarapítják? Továbbá: ha a szöveg minimális térjellemzőkkel is működhet, miért van mégis oly kevés irodalmi elbeszélés, amely él is ezzel a minimalizmussal?³ Miért „vesztegeti” a szerző az idejét arra, hogy ezeket az olvasó számára sokszor lényegtelennek tűnő, első olvasáskor a figyelem fókuszából kieső és feledésre ítélt háttérelemeket akár rendkívüli részletességgel is leírja? Ebben a tanulmányban ezekről a kérdésekről lesz szó. Először a figyelem fogalmával és szerepével foglalkozom, és megvizsgálom, hogy a kognitív pszichológiai figyelemelmélet milyen választ ad ezekre a kérdésekre. Majd Roland Barthes klasszikus narratológiai megközelítéséből és a kognitív metaforaelmélet meglátásaiból kiindulva egy új, kiegészítő magyarázatot javaslok, amely a figyelmi háttér narratívákban betöltött szerepét a nyelv alapvető metaforikusságával kapcsolja össze, és arra világít rá, hogy a szerzők a háttérben lévő térelemeket a nyelv metaforikusságát kihasználva az előtérelemekhez kapcsolódó szimbolikus, metaforikus, absztrakt jelentések kialakítására használják fel.

2. A figyelem fogalma és működése a mindennapokban és narratívák olvasásakor

Ahhoz, hogy megértsük, hogy alapesetben miért a térelemekre kevésbé figyelve olvassunk, először látnunk kell, hogy mi a figyelem, hogyan működik a mindennapokban és hogyan narratívák olvasásakor.

A környezetünkben minden pillanatban rendkívül nagy mennyiségű, különböző modalitású (vizuális, auditív, verbális stb.) inger és információ érkezik az érzékszerveinkhez, melyek nagy része az adott szituációban vagy egy adott feladat elvégzéséhez lényegtelen. Ha át szeretnénk kelni az úttesten, nem fontos, hogy milyen színűek a környező épületek, milyen virágok és fák szegélyzik az utat, vagy hogy miről beszél a többi járókelő. Az érzékszerveinkhez eljutó valamennyi információ feldolgozása jelentős erőforrás pazarlással és az információfeldolgozó rendszer túlterhelésével járna. A figyelem a modern kísérleti pszichológiában használt konszenzusos definíciók szerint olyan kognitív mechanizmus, amely képessé tesz minket a feladat vagy probléma szempontjából potenciálisan releváns ingerek kiválasztására és az irrelevánsnak tűnő ingerek vagy zajok kirostálására, tompítására, illetve elnyomására. Az információfeldolgozási rendszer így alapvetően csak az előszelektált információkkal foglalkozik. Nem vesztegeti erőforrásait az irrelevánsnak ítélt infor-

3. Ellentétben a színházzal, ahol a modern színjátszásban a kellékhány, az üres színpad megszokott.

mációkra, a potenciálisan jelentésesekekre fókuszál, ezeket mintegy a többi információ előterébe emeli, a többi információt tompítja, elnyomja, sokszor kiszelektálja, kizárja a jelentésképzés folyamatából, ami jelentősen növeli működési hatékonyságát (Atkinson és mtsai 2005, 173).

Hogy egy egyén számára egy adott szituációban mi szelektálódik és mi nem, azt a jelenlegi modellek többsége szerint két dolog határozza meg: a cselekvő alany belső (*endogén*) folyamatai és a külső (*exogén*) ingerkörnyezet (Tolcsvai Nagy 2021, 10; Zsidó N., 2002). Előbbi esetben az alany előzetes tudása, tapasztalata, akaratlagos tervei, aktuális céljai, vágyai, valamint ébersége és figyelemfenntartási képessége vezérlik, illetve alakítják, hogy figyelme milyen ingerekre – a fenti példánknál a közlekedési lámpákra, a mozgó járművekre – irányul. A cselekvő tudja, mire kell figyelnie, és figyelmét akaratlagosan a vizuális mező lényegesnek vélt részére vagy részeire, illetőleg objektumaira, jellemzően cselekvő emberekre, mozgó tárgyakra irányítja. Exogén ingerek esetében külső ingerek azok, amelyek figyelmet követelnek maguknak. A kiugró (*száliers*) ingerek – ismétlődések, illetve a normától eltérő, újszerű, szokatlan, szokatlanul erős vagy hirtelen ingerek, például hangos dudálás, szirénázás, villogás, agresszív emberi kiabálás stb. – önkéntelenül és reflex-szerűen (az akaratlagosságtól függetlenül) magukra vonják figyelmünket. Ha akarnánk sem tudnánk nem figyelni rájuk. E két stratégia együttesen határozza meg a feldolgozásra kerülő információkat a különböző figyelmi rendszerek számára: az időbeli, akusztikus, a térbeli stb. figyelmi rendszer egymástól függetlenül, de egymással interakcióban is működhet. Vagyis könnyedén tudunk a különböző modalitású ingerek között priorizálni és az időbeli jellemzőkre koncentrálni a térbeli jellemzőkre való figyelem nélkül és fordítva. Azt, hogy mire támaszkodunk, mindig az adott helyzet dönti el (vö. Zsidó N. 2002; Capizzi és mtsai 2023).

A fikcionális narratív szövegek feldolgozása természetesen pár tekintetben eltér a valós világbeli ingerek feldolgozásától, már csak azért is, mert míg a valóságban a figyelem egy előzetesen már létező világra irányul, melyet az észlelő a világ jelentős részének radikális negligálásával a figyelt vizuális mezőre és a figyelt tárgyakra redukál, addig szövegek esetén ezt a radikális redukciót és előszelektációt a szerző végzi el, a világot magát pedig az előszelektált információk további csoportosításával és súlyozásával magának az olvasónak kell megalkotnia. Egyszerre hozza létre a reprezentált és figyelt tárgyat, pontosabban a reprezentált tárgyat figyelt tárgyként alkotja meg. Ettől eltekintve ugyanakkor maguk az olvasás során működő figyelmi mechanizmusok a kognitív poétika képviselői szerint alapvetően ugyanazok, mint a valós életben. Figyelmi rendszerünk ekkor is részben kívülről jövő, exogén ingerek (ez itt a szövegből érkező különböző ingereket, kiugró és kevésbé kiugró tartalmi és nyelvi, megformálásbeli elemeket jelenti), részben pedig az olvasó saját endogén folyamatai – azaz a világról, a nyelvről, az irodalmi műfajokról való előzetes tudása, céljai, elvárásai stb. – által vezérelve szelektációs modulként működik. Gazdaságos

működésre, az irodalmi szöveg által kínált, a figyelmi kapacitásért versengő információk sokaságának csökkentésére, a lényegi elemek kiválasztására törekszik, hogy értelmezésükkel a művet megértse.

Vagyis, ha az olvasó a narratív fikcionális szövegek olvasása során a szereplők, azon belül is a főszereplő(k) cselekedeteire, a cselekvések okaira és következményeire koncentrál, és az olvasási folyamat során egy időileg és kauzálisan szervezett eseménylánc kialakítására törekszik, melyben a tér normál figyelmi körülmények között többnyire csak az egyes események helyszíneinek megnevezésével van jelen, az azt jelenti, hogy az olvasáskor működő olvasó- és szövegoldali figyelmi mechanizmusok elsődlegesen ennek a fő eseményláncnak a kialakítását támogatják. Az olvasó azt várja,⁴ és a szöveg különböző figyelemirányítási és figyelemfenntartási technikái maguk is azt segítik, hogy a szereplőkre, interakcióikra, az azok által kibontakozó eseménysorra fókuszáljon. Ez a narratív szöveg mint kulturális és szemiotikai artefaktum lényege. A narratív térre, különösen a mellékszereplőket körülvevő helyszínekre, illetőleg a hosszú, statikus helyzetleírásokra azért nem figyel, mert azok a figyelmi rendszere számára a mű megértése szempontjából irrelevánsnak tűnnek fel.

A kognitív poétikának ugyanakkor van magyarázata arra is, hogy a szöveg miért tartalmaz a jelentésképzés folyamatából lényegtelenként kiszekeltalódó, téri elemeket. Peter Stockwell, a diszciplína egyik megalapítója, 2002-ben megjelent *Cognitive Poetics. An Introduction* című könyvében amellel érvel, hogy a műveknek a szöveg által támogatott előtér-háttér tagolásban történő befogadása az emberi észlelési tapasztalat természetét képezi le (Stockwell 2002, 18). A szöveg a narratív információt a befogadó elméjére szabottan prezentálja, és a cselekvő, aktív, mozgó, változó tárgyakat az általános észlelési törvényeket kiaknázva a jellemzően háttérként funkcionáló, statikus, passzív, változatlan, nagy dolgok környezetében helyezi el. Vagyis a helyszínek, a környezet részletező ábrázolása a figyelmi rendszer szelektív működésének szolgálatában áll. Ehhez szorosan kapcsolódik a figyelem fókuszába került térelemek egyik fő funkciója. A helyszínek megnevezése és leírása gyakran mnemonikus feladatokat lát el. A helyszínhez kapcsolódó eseménysorok megjegyzését, a történet felidézhetőségét, az események és a szereplők közötti kapcsolatok megteremtését, és ezzel a narratív szöveg lényegét képező történet megértését, értelmezését és újramesélését, kulturális továbbadását segíti – gondoljunk csak Dantéra, aki az *Isteni Színjátékot* köztudottan az antik mnemotechnika elveit követve konstruálta meg (Bolzoni 2021, 17–33).⁵ Az

4. Már egy három-négy éves gyermek is tudja, hogy a narratív szövegek – szemben más szövegtípusokkal – az emberi sorsot, szándékokat, célokat és következményeket értelmezik, és teljesen másképp fogadja be a narratív és a leíró szövegeket (Pléh 2021, 150). Leíró szövegek esetében az egy dologra vonatkozó információkat gyűjtjük össze.

5. A szóbeliségen alapuló középkori irodalom kifejezetten történészmákat kapcsolt egyes helyszínekhez, ld. Rauzs 2024 (megjelenés előtt).

egymást követő térszegmensek felidézésével könnyebben fel tudjuk idézni az adott térszegmensekhez kötődő komplexebb eseménysorokat is.⁶

De vajon kimerül-e a háttérben maradó, azaz a figyelmi rendszer mechanizmusai által lényegtelennek ítélt térelemeknek, a mellékszereplők környezetének, a részletező térleírásoknak a narratív irodalmi szövegekben betöltött szerepe a figyelmi szelekció előmozdításában?

3. Roland Barthes és az indexikális jelek

A narratológia képviselői, különösen az irodalomtudomány ún. „térbeli fordulatát” (*spatial turn*) követően foglalkoznak ugyan a narratív tér kérdéskörével, a fenti kérdést azonban nem teszik fel.⁷ Egyedül Roland Barthes az, aki két irodalomelméleti tanulmányában, a *Bevezetés a történetek strukturális elemzésébe* (*Introduction à l'analyse structurelle du récit*, 1966) című, a strukturalista irodalomtudomány egyik alapszövegének számító írásában, majd két évvel később a *Valóságghatásban* (*Effet de réel*, 1968) is kitér a tér, főként a térleírások elbeszélésekben játszott másodlagos szerepére és röviden eltöpreng annak okán. Válasza jó kiindulópontot nyújt a kérdés kognitív szempontú megválaszolásához.

A *Bevezetés a történetek strukturális elemzésébe* című tanulmányában Barthes Lévi-Strauss, Greimas, Bremond, Propp és Todorov elképzeléseivel kapcsolódva a világ történeteinek közös alapstruktúrájával foglalkozik. A történetstruktúra elemei meglátása szerint két nagy osztályba sorolhatók: vagy alapelemnek vagy töltelékelemnek tekinthetők. Az alapelemek vagy „elsődleges narratív egységek” (Barthes 2001, 532) körébe a cselekvések, Barthes szóhasználatában a *funkciók* képezik. Ilyen például az „elindult az íróasztal felé”, „felemelte az egyik kagylót”, vagy a „letette a cigarettáját” (Barthes 2001, 533). A töltelékelemek ehhez képest strukturálisan másodlagosak, a cselekvések közötti részeket töltik ki. Barthes *indexikális jelek*nek nevezi őket. Körükbe tartoznak a térleírások és más leírások is. Míg a funkciók egy szintagmatikus sorba rendezettek, melyben mindegyikük önálló kronológiai és/vagy logikai szereppel bír, azaz időben és/vagy kauzálisan viszi előre a történetet, addig az *indexikális jelek* gyakran nem rendelkeznek önálló funkcióval. Együttesen, összeadódva fejtik ki funkcionalitásukat, jelentésük is az elsődleges jelentésekre ráépülő „együttjelentés” vagy *konnotáció*⁸, amelyre

6. Különösen, hogy a helyszínekre vonatkozó információk elrendezése maga is sematikus: vagy térkép vagy túra formát követ. (Linde és Labov 1975) A térkép stratégiában a tér panoráma-szerűen ábrázolódik, a túra stratégiában egy mozgó nézőpontra keresztül bontakozik ki.
7. Vö. Jurij M. Lotman és Mihail Bahtyin, Ernest W. B. Hess-Lüttich, van Baak, Marie-Laure Ryan, Franco Moretti munkáival. Áttekintéshez ld. Ryan 2014.
8. A konnotáció Barthes (Hjelmslevtől átvett) terminusa: arra a szemiotikai jelenségre utal, amikor a jelentők és a jelentetteik együttesen jelentővé (egy kifejezéssé) válnak és másodlagos jelentetté (másodlagos tartalomsíkot) hoznak létre. A jelek ezen együttjelentését nevezi Barthes

nem a szintagmatikus sorban, hanem vertikálisan, a paradigmaticus tengelyről, a szereplők vagy a narráció szintjéről tesznek szert (Barthes 2001, 532–534).⁹

Hogy pontosan miben áll ezen elemek, így a térleírások együttes funkcionalitása és jelentése, azt Barthes részletesebben a *Valóságghatás* című írásában tárgyalja. Az írást Gustav Flaubert *Egy jámbor lélek* [1877]¹⁰ című elbeszéléséből vett példamondattal indítja. Flaubert elbeszélője hosszan leírja azt a szobát, ahol a jámbor lélek (Félicité) gazdasszonya, Mme Aubain él. A fehér falburkolatos, kissé dohszagú szobában többek között mahagóni székek, egy XV. Lajos típusú sárga kandalló, valamint egy barométer található. „A barométer alatt” – így a példamondat – „vén zongora görnyedezett, dobozok és kartonok gúlába rakott tömege alatt.” Ebben a térleírásban Barthes szerint az indexikális jelek mindkét alosztálya előfordul. Az egyik alosztály elemei (vén zongora, rendetlenül álló dobozok, kartonok) együttesen (mint jelentők) a szereplőkhöz kapcsolódó többé-kevésbé rejtett fogalmakat: a szereplők identitását, jellemét és az atmoszférát konnotálják. A zongora szimbolikusan jelzi Mme Aubain burzsoá társadalmi státuszát, a rendetlen dobozok a rangvesztését, szociális helyzetének hanyatlását, együtt pedig a ház légkörét konnotálják. Barthes ezeket *igazi* indexikális jeleknek nevezi. A másik alosztály elemei (barométer) egy a fölöslegesség és jelentéktelenség látszatát keltő részletet neveznek meg. Ellentétben az igazi indexikális jelekkel semmilyen korábbi vagy későbbi elemhez nem kapcsolódnak, önmagukban állnak, jelenlétük a szövegben nem a struktúrából, hanem a valóságból következik: mivel a világunkban egy szobában állhat barométer, Mme Aubain szobájában is lehet egy ilyen meteorológiai műszer. Barthes ezért ezeket az elemeket a struktúrából kivont tiszta adatoknak tekinti, és úgy véli, hogy azok mindössze egy tiszta absztrakt kategóriát jelölnek, a „valóságot” (*réel*). Nem a konkrét fizikai világra utalnak tehát, nem annak esetleges tartalmait jelölik, nem törik meg a fikcionális világ ontológiai egységét. Egy absztrakt kategóriát jelölnek, csak annyit mondanak: „mi vagyunk a valóság” (Barthes 2019, 469). Funkciójuk az ábrázolt fikcionális világ létezésének hitelesítésében áll, nekik köszönhető, hogy az olvasó a világot valószerűnek éli meg. A szerző a pusztaság létezését állapító, *informáló* jeleknek nevezi őket.¹¹

Látni kell, hogy Barthes egyik fenti írásában sem foglalkozik az olvasói befogadás és figyelem kérdésével. Sőt, el is határolja az általa megállapított univerzális narratív egységeket és a történet ezekből az egységekből felépülő univerzális nyelvét (Barthes 2001, 532) a szöveg „artikulált nyelvétől” (uo.), amellyel az olvasó az olvasás során találkozik és amelyet „hagyományos módon” (uo.) dolgoz fel. Barthes meglátásaiból ugyanakkor e szemléleti különbség ellenére is következik egy a jelen tanulmány kérdésfelvetése szempontjából is releváns állítás. A térleírások a

konnotációnak.

9. Barthes ezért integráló egységeknél is nevezi őket (Barthes 2001, 532).

10. A példát az elektronikus kiadás alapján idézem: <https://mek.oszk.hu/00300/00385/00385.htm>.

11. Ld. még Horváth Márta 2020a, 2020b; Z. Varga Zoltán, 2021.

struktúra felől nézve funkcionálisak, ám sokszor azért tűnnek átlapozhatónak és azért átlapozhatók, mert jelentésüket nem a cselekvések szintjén nyerik el, továbbá mert „szemiológiailag” rendszerint „csak” együttesen jelentenek: egy elem ugyanazt konnotálja, ugyanazt mondja, mint tíz vagy száz hasonló, így együtt azonos módon vesznek részt a narratív struktúrában. Szerepük különböző szimbolikus, absztrakt jelentések – a szereplők jellemének, hangulatának, érzelmeinek, az atmoszférának stb. – a konnotálásában áll, valamint a fikcionális világ „valóságos” létének megerősítésében, hangsúlyozásában, hitelesítésében ragadható meg.

A továbbiakban ebből a térelemeknek a jelentésképzésben is funkciót tulajdonító állításból indulok ki, és a kognitív nyelvészet, azon belül a kognitív metaforakutatás, valamint a kognitív poétika eszközeivel azt vizsgálom, hogy elérhető-e valami ebből a jelentésből a befogadásnak a figyelmi szelekció mechanizmusai által irányított, a statikus, részletező térleírásokat alapvetően irrelevánsként negligáló folyamatában.

4. A tér mint absztrakt fogalmak forrástartománya

A kognitív nyelvészet két ikonikus képviselője, George Lakoff és Mark Johnson, az 1980-ban megjelent *Velünk élő metaforák (Metaphors we live by)* című írásában rámutattak arra, hogy a metaforák nem csupán erőteljes hatást kiváltó retorikai díszítőelemek, hanem az emberi gondolkodás alapvető struktúrái. Alaptételük szerint az emberi gondolkodás metaforikus: az ember a világot metaforák segítségével érti meg, vagyis a világ egyes dolgait jelentésátvitelekkel, más dolgok terminusai segítségével értelmezi.¹²

A tétel igazolásához a nyelvet veszik górcső alá, abból a feltevésből kiindulva, hogy az emberi gondolkodás leginkább a nyelvben ragadható meg. A nyelv leképezi és leleplezi, láthatóvá teszi a mögötte álló ismeretelméleti folyamatokat.¹³ Nyelvünk pedig tele van ún. fogalmi metaforákkal. Absztrakt (inherens szerkezettel nem rendelkező) fogalmakról, nehezen megfogható jelenségekről, érzelmekről konkrét tapasztalati fogalmak segítségével beszélünk. Például az ÉLET elvont fogalmát szinte minden nyelven többek között az UTAZÁS fogalmi kerete segítségével értelmezzük: ahogy az utazás során valaki jó vagy rossz útra térhet, válaszút előtt állhat, eltévelyedhet, zsákutcába juthat, célba érhet, az útja rögös lehet, úgy az életben is. Ha az életben valaki BOLDOG, SZERENCSES vagy ERKÖLCSÖS, azt alapvetően a FENT VAN fogalmi kerete értelmezi: „fel van dobva”, „felhők között / fölött jár”, „csúcsra jutott”, „felette áll minden gyanúnak”, a SZOMORÚ-

12. Jelen tanulmányban nem térek ki a metaforaelmélet több évszázados történetére, így Nietzsche és Ricœur a kognitív metaforaelmélet számára jelentős koncepcióira sem, kizárólag Lakoff és Johnson meglátásaival foglalkozom.

13. Ugyanakkor a gondolkodás struktúrája nem tárható fel kizárólag nyelvi adatok (nyelvi bizonyítékok) alapján.

SÁG-ot, SZERENCSETLENSÉGET, ERKÖLCSTELENSÉGET ellenben a LENT VAN fogalmi kerete segítségével értjük meg: „lehangolt”, „padlón van”, „elbukott”, „alantas”. Lakoff és Johnson ezt úgy fogalmazza meg, hogy nyelvünk az absztrakt céltartományokat konkrét, megtapasztalható forrástartományok – többek között a tér – segítségével értelmezi, méghozzá a két tartomány közötti szisztematikus megfelelések (leképezések, *mapping*) útján. A konkrét, tapasztalati ismert tartomány struktúráját, formát kölcsönöz olyan tartományok számára, amelyek nem rendelkeznek inherens szerkezettel. Egy elvont céltartományt természetesen akár több konkrét forrástartomány is strukturálható, és fordítva (Lakoff és Johnson 1980, 4–9, Kövecses 2005a, 96–101).¹⁴

Lakoff és Johnson úgy vélik, hogy ezek a megfeleltetések nem véletlenszerűek. Azért gondolkodunk így, mert testben éljük az életünket és a világot saját testünkön keresztül tapasztaljuk meg. Ezeket a testünkön keresztül, észlelő-mozgató (szenzomotoros) rendszerek révén szerzett alapvető és univerzális tapasztalatainkat használjuk a világ értelmezésére, azaz térbeli relációkat (mint fent-lent, elől-hátul, kicsi-nagy, mély-sekély, központi-periferikus), amelyek a céltartományt egy koherens térbeli rendszerbe foglalják; fizikai fogalmakat (mint épület, tartály, gép, növény, étel), amelyek képesek elvont dolgokat egy bizonyos ontológiai státussal ellátni; és elemi tapasztalatokat és eseményeket (mint világosság, sötétség, utazás, háború, evés, mozgás), amelyek képesek a céltartomány pontos megragadására (Lakoff, Johnson 1980, 14, 22–25, 33) – vagyis olyan dolgokat és jelenségeket, amelyek nagyrészt a minket körülvevő térhez, a térben található, megtapasztalható dolgokhoz kapcsolódnak. Pár évvel később Kövecses Zoltán, Caroline Gevaert és mások rámutattak arra, hogy maga a testi tapasztalat univerzális jellegű ugyan, az azonban kultúra- és csoportfüggő, hogy egy adott individuum vagy embercsoport egy adott korban ezeket a tapasztalati tartományokat milyen hangsúllyal és mire használja fel. Például az angol nyelvben a düh fogalma 850 és 950 között alapvetően a HŐ-re épült, később a NYOMÁS metaforán keresztül értelmeződött, a XV. századtól a két terület együtt került felhasználásra, így alakult ki a DÜH FORRÓ TARTÁLYBAN LEVŐ FOLYADÉK metafora (Gevaert 2001; Kövecses 2005b, 2006).¹⁵ Lényeges továbbá, hogy elképzeléseik szerint egy individuum, csoport vagy szubkultúra akár radikálisan is megújíthatja, újrendezheti vagy újradefiniálhatja az adott kultúra egyes metaforikus leképezéseit.

A legjobb példa a metaforahasználatra, valamint az adott kultúra metaforáinak megújítására a művészet. A kognitív nyelvészet és a kognitív poétika képviselői az utóbbi évtizedekben empirikusan is bizonyították, hogy a szépirodalom, így az elbeszélések lényegéhez hozzátartozik, hogy történetek elmesélésére metaforákat

14. Gyakori élet-metafora még pl. az ÉLET EGY NAP (élete hajnalán, delén, alkonyán jár, új nap virradt rá), az ÉLET FÉNY (világra jött, kialszik a gyertyája, örök sötétség borult rá).

15. Ezt a mai magyar nyelvben is megtaláljuk, pl. olyan formában, hogy „mindjárt szétrobbanok”, „felforrt az agyvíze”, „kiengedte a gőzt” stb.

használ. Nem kizárólag unikális metaforákat, hanem mindennapi metaforákat, illetőleg a mindennapokban használt, konvencionális metaforák kisebb-nagyobb mértékű megújításával, azaz kiterjesztés, kidolgozás, kritikus megkérdőjelezés, vagy kombinálás (komponálás) útján létrejövő, az adott fikcionális világban meghatározó metaforákat (Lakoff, Turner 1989, 67–72, Kövecses 2005a, 59–64).¹⁶ Azt is tudjuk, hogy a metaforák fikcionális környezetben is ugyanúgy működnek, mint a valóságban. Itt is a világ alapvető, „konkrét” elemei: térbeli relációk, fizikai tárgyak, elemi tapasztalatok és események azok, amelyek az adott világ elvontabb, absztrakt fogalmait, többek között a Barthes által említett, a konnotáció fogalmával magyarázott dolgokat és a többi előtérrel értelmezik, vagyis megvilágítják a szereplők jellemét, érzelmeit, szociális státuszát, cselekvéses motivációit, egymáshoz fűződő kapcsolatait, értékrendszerét stb, sokszor rendkívül komplex (egyidejűleg akár több megfeleltetést is mozgató) és a mindenkori értelmezőre, az értelmező kognitív konstruktivitására és az értelmezésre nyitott, akár többféle olvasói hozzárendelést és jelentést is lehetővé tévő módon (Tsur 2000).

Mindezek alapján már választ tudunk adni arra a kérdésre, hogy van-e az olvasás során háttérbe kerülő térelemeknek az olvasási folyamatban a jelentésképzéshez kapcsolódó funkciója. A narratív tér a fikcionális elbeszélésekben – még ha alapvetően a fő cselekményszál háttérét képezi is –, nem kizárólag a valós észlelési helyzetet mimetikusan leképező, a figyelmi szelekciót támogató elemként van jelen. Tapasztalati világbeli környezetünkhöz hasonlóan egyben több dolgot összefogó és egyesítő forrástartományok összességéként is, melyek belső struktúrája, elemei és eseményei megvilágítják az olvasó figyelmi fókuszában álló, a narratív szöveg lényegét képező történet mint céltartomány egyes absztrakt aspektusait: a szereplők jellemét, hangulatát, érzelmeit, erkölcsiségét, gondolkodását stb. A struktúrában vertikálisan előálló, együttes, „konnotatív” jelentésük a befogadás kontextusában metaforikus összetartozásukon alapul, vagyis olyan mechanizmus alapján jelentenek, amely a természetes nyelvet használó ember számára ismerős. Ez az oka annak, hogy bár ezek az elemek a figyelmi háttér részét képezik, potenciálisan mégis beleszólhatnak az online jelentésképzés folyamatába. Kísérletesen igazolták, hogy az olvasó a konvencionális metaforákat, illetőleg a nem szokatlan módon manipulált metaforákat metaforikus kompetenciája, előzetes tudása, poétikai és nyelvi ismeretei alapján sokszor már az olvasás során, mindenféle figyelmi ráfordítás nélkül, automatikusan megérti (pl. Steen 1994, 107–131; Gibbs 1990).¹⁷ Elméje így a későbbiekben a szereplőhöz és a történethez kapcsolódó metaforikus jelentéssel,

16. Ez nemcsak az elbeszélésekre, hanem a lírára és drámára is jellemző. Ld. még Freeman 1993; Turner 1996; Tsur 2000; Stockwell 2002; Steen és Gibbs 2004; Eder 2007; Csabi 2018.

17. Sokáig úgy gondolták, hogy a metafora feldolgozása szeriálisan, két körben és lassan történik. Először a szó szerinti jelentést értjük meg, s amikor ez nem működik, átalakítjuk értelmezhető hasonlattá. A kísérletek azt mutatják, hogy a metaforákat ugyanolyan gyorsan dolgozzuk fel, mint a szó szerinti jelentéseket. Kivételt csak az unikális metaforák képeznek.

nem pedig a konkrét forrástartománnyal dolgozik, mely a figyelmi szelekció során a gazdaságosság elve alapján törlődik is a munkamemóriájából. A törlés azonban nem jár jelentésvesztéssel. Tipikusan ilyen Mme Aubain szobájának Barthes által idézett leírása. A nem kiugró, és automatikusan nem érthető, a szövegben esetenként egymástól távol eső elemeket egy forrástartományban összekapcsoló, téralapú metaforák az olvasás során látszólagos jelentéktelenségük okán természetesen el-sikkadnak és belesimulnak a háttérbe. Felismerésükhöz a térbeli forrástartomány tudatos feltérképezésére, esetenként akár a teljes mű ismeretére, valamint egy, a szöveg távolabbi elemeit is viszonyba állító offline feldolgozási körre és kognitív erőfeszítésre van szükség.

Összeségében tehát úgy gondolom, hogy a narratív tér, amennyiben nem kiugró és nem kapcsolódik közvetlenül a főszereplőkhöz vagy a fő cselekményszálhoz, a szövegeknek a figyelem működését kiszolgáló természete, valamint az emberi gondolkodás és a nyelv metaforikussága miatt szorul sok esetben figyelmünk háttérébe. Az elbeszélő művekben többnyire nem csak önértéken van jelen, hanem a történet megértése szempontjából lényeges céltartományok megvilágítására szolgál, ezért önmagaként való előtérbe kerülése és ekként való feldolgozása, és eltárolása a szöveg jelentése szempontjából felesleges erőforrás-pazarlással járna.

A tanulmány utolsó részében az elmondottak megvilágítására Móricz Zsigmond *Tragédia* című novellájában röviden bemutatom a figyelem működését és az olvasás során a figyelmi háttér részét képező térelemek a jelentésképzésben játszott szerepét.

5. Figyelmi előtér és háttér Móricz Zsigmond *Tragédia* című novellájában

Móricz Zsigmond *Tragédia* című novellája 1909. szeptember 16-án jelent meg a *Nyugat* hasábjain, majd pár kisebb, főként a nyelvezetét (a népies szóhasználatot) és a végét érintő módosítással 1911-ben a *Hét krajcár* című novelláskötetben. Azaz a korai művek közé tartozik (Cséve 2004, 13–15).¹⁸

A történet Kiss János halálának groteszk történetét meséli el. Kis János, egy szegény, jellegtelen napszámos, aki csak egyszer lakott jól az életében, elhatározza, hogy a Sarudy-lány lakodalmán kieszi a nagygazdát, a vén Sarudyt a vagyonából. Már előző nap részletesen eltervezi, mi mindent fog enni. Mikor azonban a lakodalmon feltálalják az ételeket, gyöngge, zsírtalan löttyökhöz szokott gyomra hamar eltelik. Ennek ellenére folytatja az evést, makacsul, csömörét leküzdve próbálja legyűrni a falatokat, mígnem egy nagy fövetlen húsdarab megakad a torkán és bár

18. A műnek létezik egy kései átdolgozása is, amely 1933-ban *Egyszer jóllakni* címmel jelent meg. A továbbiakban a *Hét krajcár*-ban megjelent változatról idézek (Móricz 2002). A korai művekről általában ld. Szilágyi 2013.

nagy nehezen sikerül kiköhögnie, újra lenyeli és förtelmes kínok között megfullad.

A történet három helyszínen játszódik: első nap napközben a mezőn, este Kis János otthonában, másnap napközben a mezőn és este a lakodalmas házban. Ugyanakkor úgy tűnik, hogy ez az információ az olvasás során szinte teljes egészében elveszik. Ha megnézzük a mű interneten elérhető olvasói ismertetéseit, elemzéseit, a műről készült olvasónaplókat, láthatjuk, hogy az olvasók a narratív térrel egyáltalán nem foglalkoznak. Figyelmük fókuszában a narratív szövegek befogadására jellemző módon a főszereplő, valamint cselekedeteinek, motivációinak megértése áll. A szöveg elbeszéléstechnikája is azt támogatja, hogy az olvasó erre, és ne a térre figyeljen.

A történetet egy alakként nem megformált, heterodiegetikus, E/3. elbeszélő meséli el, aki mindjárt a szöveg elején az olvasó figyelmét a szöveg első és második mondatában megjelenő névtelen „mindenki”-től (Móricz 2002, 378) és „aratóktól” (378) mint háttértől térben elkülönülő, egyedül étkező, és tulajdonnévvel is individualizált, ezáltal az embertömegből ugyancsak kiemelt alakra irányítja és ezt a fókuszot a történet végéig, Kis János haláltusájának és halálának elmeséléséig fenntartja. Részletesen ábrázolja a vele kapcsolatos történeteket, a térre vonatkozóan viszont szinte semmilyen információt nem közöl.

A főszereplőre irányuló figyelem folyamatos fenntartását és elmélyítését szolgálja az információ közvetítésének az észlelési szűrőt érintő módja is: Az elbeszélő a Kis János haláláig vezető eseményeket a zéró és a belső fokalizáció váltakoztatásával, azaz hol észlelési és értékelési nézőponthoz kötés nélkül, hol pedig Kis János tudatára fokalizáltan, az ő észlelési, interpretatív és értékelési horizontjából meséli el. Ezen két fokalizációs mód szabad váltakoztatásával hol közelíti, hol távolítja az olvasót a főszereplő belső világától. Ezzel egyrészt dinamikussá teszi a narrációt és a természetes észlelés illúzióját kelti (Cohn 1996, 84–86),¹⁹ amely cselekvők esetén valós környezetben ugyanígy, a cselekvőre irányul és a külső megfigyelés - belső mentális állapotokra (szándékokra, célokra, vágyakra, tervekre, érzelmekre stb.) következtetés interakciójára épül. Másrészt objektivizál és nyomatékosít, amennyiben a zéró fokalizációs, az olvasók által igazoltan a legmegbízhatóbbnak tekintett narrációval megismétli és tovább fűzi Kiss János gondolatait.

A szöveg így az olvasó figyelmét a fenti és a további, ugyancsak a figyelem-irányítás szolgálatában álló tartalmi ismétlésekkel közvetíti nemcsak a külső eseményeket, hanem Kis János motivációit: egész lényét kitöltő, zsigeri éhségét,²⁰ szegénysége miatt érzett dühét,²¹ vak és vad elszántságát a vállalt feladat elvégzé-

19. Vö. pl. Füzy és mtsai 2006, 4.2. fejezet.

20. „Hadd laknék jól eccer.” (379) „Éhesnek érezte magát.” (379) „Még ez az egy érdekelte: az evés. [...] s ha gondolt valaha valamire, arra, hogy mit volna jó enni.” (380) „Most reszketett az egész belseje és szédülés fogta el az éhségtől.” (381)

21. „Tehetetlen harag, vad düh fogta el. A keze ökölbe szorult.” (379) „Összerántotta a szemöldökét. – Egye meg a fene a vén Sarudyt, ma kieszem a vagyonábul.” (381)

sére.²² Nem ad teret a rejtélyeknek, a cselekedeteket és motivációjukat is ábrázolja. A megértést végül az is támogatja, hogy a szöveg a figyelemirányításban kiemelt helyet elfoglaló címmel (*Tragédia*) aktiválja azt az átfogó értelmezési sémát vagy forgatókönyvet (*script*) (a hős heroikus tette és a közösséget megrázó, katartikus halála), amely szelekciós raszterként támogatja egyes tartalmak előtérbe emelését és észlelését (Horváth 2020, 63), így annak a szövegstratégiának az azonosítását is, amely e séma groteszk inverziójára, ellentétébe fordítására irányul (jelentéktelen személy értelmetlen tette és senki által nem észlelt halála).²³

A szövegben explicit módon megjelenő fenti jelentés megkonstruálását két a mindennapi nyelvhasználathoz kapcsolódó konvencionális metafora segíti és mélyíti el. Az egyik szerint az EMBERI TEST TARTÁLY, a másik szerint az EVÉS ÉTEL BEVITELE A TARTÁLYBA. A tragédiát az okozza, hogy az örökkön éhes Kis János számára a tartály végtelen (az EMBERI TEST VÉGTELEN TARTÁLY) és az EMBER GÉP: egy „dézsa” leves (380), „ötven töltöttkáposzta” (381) megévéséről fantáziál, képzeletében marokszámra „eregeti le” (381) a téstacsigákat a nyeldekklőjén, úgy érzi, hogy képes lenne arra, hogy a kévéket úgy „eregesse le magába, mint a cséplőgépnél az etető a dobba” (381), „széles vasállkapcája összekattant” (381) stb.). A lakodalmon azonban rá kell döbbsennie testének fizikai korlátaira, a tartály végeességére (az EMBERI TEST VÉGES TARTÁLY), hogy az EVÉS A TARTÁLY MEGTÖLTÉSE („úgy érezte, jól van lakva” (381), „ezt is beraktározta” (382), „nyomást érzett odabent” (382) stb.), és hogy az ember nem gép.

A szöveg figyelemirányítási technikái tehát azt támogatják, hogy az olvasó a cselekményre figyeljen és a szereplők környezetét alapvetően a háttér elemeként dolgozza fel.²⁴ Ezt támogatja az is, hogy a térleírások pár szavasak, elnagyoltak, metonimikusak,²⁵ a helyszín egésze helyett egy-két, az adott helyszín részét képező, megszokott és jellegtelen fizikai tárgy, egészen pontosan mindössze azok megnevezése áll (RÉSZ AZ EGÉSZ HELYETT metonímia). Első napon a mezőt a „sárga tarló” (378), a „[kéve]kereszttek” (378), valamint a „villák” (378) és „greblyék” (378), Kis János otthonát pedig az „otthon” (380) és az ágyként szolgáló „szalmadikó” (380) jeleníti meg. A második napon a mezőt a „nagy búzatábla” (381), a

22. „Meggzúnt körülötte a világ. [...] nem volt múltja, jövője, egész valója az egyetlen nagy akarattá keményedett.” (381); „Ötven töltött káposztát! – ismételtette magában, s vaselhatározással vágta kaszájával a rendet.” (381) „Ezzel a vak és vad elszánással szállott szembe valamelyik őse egy kétezer emberből álló török sereggel.” (381)

23. A szövegben ez a két különböző tragédia konkretizáltan, a múlt vs. jelen ellentétpárjában: „Kis János egyik ősenek török elleni küzdelme” vs. „Kis János az ételek elleni küzdelme” formájában is megjelenik. Az a körülmény, hogy a húsdarab a béres torkán megakad és fojtogatja Kis Jánost, egy küzdelem formáját ölti: ez egy szükségszerű és korántsem véletlen momentum, vö. Szabó 2021.

24. A tér szimbolikus értelmezhetőségét Móricz műveiben Bednics Gábor írása indítja el, vö. Bednics 2015.

25. Metonímia esetén a közvetítő és céltitások egymáshoz közel, egy fogalmi térben helyezkednek el. Vö. Kövecses 2005a, 149.

„cséplőgép” (381) és a „kévék” (381), Sarudy házát pedig egy „szoba” (381), annak „fala” (381), „zuga” (381), a zugban álló „asztal” (381), valamint a ház „udvarán” (382) álló „eperfa” (382) képviseli. A megnevezések együttesen, ugyancsak metonimikusan, a magyar falura utalnak. Az olvasó az átfogóbb fogalmakat valószínűleg már az első olvasáskor megérti, mivel a RÉSZ AZ EGÉSZ HELYETT metonímia a nyelvben nagyon gyakori (Kövecses 2005a), továbbá mert az egyes részeknek az egészhez (a MEZŐ, az OTTHON, a HÁZ, illetőleg a FALU céltartományhoz) fűződő fogalmi kapcsolata egyértelmű, és mert a kapcsolat megteremtését a szöveg többi eleme (ábrázolt cselekvések, szereplőtípusok) is támogatja. Így már első olvasáskor azonosítani tudja az emlékezetéből automatikusan kiszelektálódó egyes elemek helyére lépő térszegmenseket és gondolatilag rekonstruálni Kis János útját a mezőről haza, majd a mezőről a lakodalmas házba.

A tér a cselekmény alakulásához és a főszereplőhöz kapcsolódó szimbolikus jelentése ellenben csak a történet egészének ismeretében, egy offline értelmezési körben tárul fel. A történet délben, a legnagyobb melegben kezdődik a nyílt mezőn. A teret az „árnyékos tér” – „napos tér” ellentétpár strukturálja, ahol is az ÁRNYÉK (konvencionális jelentésétől eltérően²⁶) a RACIONALITÁS céltartományt értelmezi és a „mások tereként” jelenik meg, a NAP pedig az IRRACIONALITÁS céltartománnyal kapcsolódik össze, és „Kis János tereként” adott, azaz a szereplők jellemzésének eszköze. Míg a többi arató próbál árnyékba húzódni („villákból, gereblyékből rögtönzött apró sátorok alá [heverednek], ahol egy-egy szoknya adott egy kis árnyékot” (378), csak hogy „napszúrást ne kapjanak” (378)), addig Kis János lusta a kévékig elmenni, ott helyben lefekszik a tarlón, elalszik, és vörösre fő, mint a rák. Az elbeszélő ezt az irracionálitást a szereplő az adott térben történő viselkedésével (éhségével, ébredést követő szájnyalogatásával²⁷), az EMBER ÁLLAT metafora segítségével, a Kis János valós léthelyzetét kifejező animalitással is összekapcsolja. Kis János a létezés animális szintjén élő, irracionális lény, olyan mint egy kutya.²⁸ Ebben a kontextusban a történet nem más, mint a főszereplő egy, az irracionális talaján született, azaz jellemében gyökerező hamis önkép (EMBER GÉP) alapján történő értelmetlen lázadása sorsa és önmaga ellen.

A történetet egy fokozatos felismerés zárja, melyre a nyitóképhez hasonlóan egy a „mások terére” (a ház, a lakodalom, a racionális viselkedés terepe) vs. „Kis János terére” (a fal melletti zugban álló asztal, az irracionális terepe) tagolt térben kerül sor, mely utóbbi itt, egy az elbeszélő által egy analepszisben felidézett történelmi kép – „Ezzel a vak és vad elszánással szállott szembe valamelyik őse egy kétezer emberből álló török sereggel” (381) – és az abból kibomló AZ EVÉS CSATA metafora és a FAL MELLETTI ZUG ERŐD metonímia segítségével a csata terepe

26. Ez a GONDOLKODÁS FÉNY ismert metaforának az átalakítása.

27. „Mikor felébredt, első dolga volt megnyalni a száját.” (379)

28. Kis János animális létéről ld. Bengi 2015, 148–152, Cséve 2004, 17.

jelentéssel is összekapcsolódik. Az asztalnál, az étkek ellen vívott csatában gép és animus, a feneketlen cséplőgép és a szűk gyomrú kutya összecsap. Noha Kis János már a tizedik kanálnál érzi, hogy vesztett („Úgy érezte, jól van lakva”, 381), a küzdelmet mégsem adja fel, gépiesen lapátolja magába az étkeket. A csata végére, Kis János felismerésére és egyben önmaga által „vasállkapoccsal” kimondott halálos ítéletére („dögölj meg kutya” 382) jellemző módon az ÁRNYÉKBAN (az eperfa alatt) kerül sor. A hely a móríci életmű kontextusában is jelentős, több novellában és regényben (pl. az *Árvácska*, a *Légy jó mindhalálig* és a *Jó szerencsét* című művekben) is feltűnik, többnyire az erőszakos halál, a kiontott vér helye, egy olyan hely, amelyet a műben a nyitókép (a vörösre főtt fejű Kis János) a színszimbólika, illetve a VÖRÖS VÉR metonímia segítségével tragikomikus módon előrevetít.

Narrative space as an element of the attentional background in Zsigmond Móricz’s short story *Tragedy*

This paper aims to contribute to the existing body of research by examining the secondary role of narrative space in relation to plot within the framework of classical narratological theories and cognitive poetics. Drawing on a cognitive psychological model of attentional processes and Roland Barthes’ claims about the structure of narrative works, including indexical signs, it argues, based on research in cognitive linguistics and cognitive poetics, that the secondary role of narrative space is due to its function in supporting attentional selection and the fundamental metaphorical nature of language. This investigation is illustrated through an analysis of Zsigmond Móricz’s short story *Tragedy*.

Keywords: attention, endogenous and exogenous stimuli, Roland Barthes, indexical signs, conceptual metaphor, Lakoff, Johnson, Kövecses, Zsigmond Móricz, *Tragedy*

Hivatkozások

Atkinson, Richard C. és tsai. *Pszichológia*. Ford. Boross Ottilia és tsai. Budapest: Osiris, 2005.

Barthes, Roland. „Bevezetés a történetek strukturális elemzésébe”. *A modern irodalomtudomány kialakulása*. Szerk. Bókay Antal és Vilček Béla. Ford. Simonffy Zsuzsa. Budapest: Osiris, 2001, 527–542.

Barthes, Roland. „Valóságthatás”. *Leírás, elmélet, irodalom, kép*. Szerk. Hajdu Péter et al. Ford. P. Simon Attila. Budapest: reciti, 2019, 463–470.

Bednatics, Gábor. „Tér, idő, történelem. (Kon)figurációk a móriczi regényben”. *Móricz a jelenben*. Szerk. Bengi László és Szilágyi Zsófia. Budapest: Magyar Irodalomtörténeti Társaság, 2015, 81–88.

Bengi, László. „A nyelv víziószerűsége. Móricz korai elbeszélésmódjáról”. *Móricz a jelenben*. Szerk. Bengi László és Szilágyi Zsófia. Budapest: Magyar Irodalomtörténeti Társaság, 2015, 145–157.

Bolzoni, Lina. „Memory”. *The Oxford Handbook of Dante*. Szerk. Manuele Gragnolati és tsai. Oxford: Oxford University Press, 2021, 17–33.

Bruner, Jerome. *Valóságos elmék, lehetséges világok*. Budapest: Új Mandátum, 2005.

Buchholz, Sabine és Jahn, Manfred. „Space in Narrative”. *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. Szerk. David Herman és tsai. London: Routledge, 2005, 551–554.

Capizzi, Mariagrazia és tsai. „Attention to space and time. Independent or interactive systems? A narrative review”. *Psychonomic Bulletin & Review* 30 (2023), 2030–2048. DOI: 10.3758/s13423-023-02325-y.

Cohn, Dorrit. „Áttetsző tudatok”. *Az irodalom elméletei II*. Szerk. Thomka Beáta. Ford. Gács Anna és Cseresnyés Dóra. Pécs: Jelenkor Kiadó, 1996, 81–193.

Csabi, Szilvia. *Expressive Minds and Artistic Creations. Studies in Cognitive Poetics*. Oxford: Oxford University Press, 2018.

Cséve, Anna. „Az autorizált hang keresése. A Móriczi tragédia prózapoétikai megalakotottsága”. *Tiszatáj* 6 (2004), 13–30.

Eder, Thomas. „Zur kognitiven Theorie der Metapher in der Literaturwissenschaft. Eine kritische Bestandaufnahme”. *Zur Metapher. Die Metapher in Philosophie, Wissenschaft und Literatur*. Szerk. Franz J. Czernin. Stuttgart: Fink, 2007, 167–195.

Flaubert, Gustave. *Egy jámbor lélek*. URL: <https://mek.oszk.hu/00300/00385/00385.htm>.

Forster, E. M. *A regény aspektusai*. Ford. Szili József. Budapest: Helikon, 1999.

Füzy, Izabella és Török, Ervin. *Nézőpont a szereplői közvetítés szintjén. Fokalizáció*. Budapest, 2006. URL: <https://gepeskonyv.btk.elte.hu/adatok/Magyar/58F%FCzi/Vizu%E1lis%20E9s%20irodalmi%20narr%E1ci%F3%20%28E%29/tankonyv/nezopont/index05.html>.

Gaevert, Caroline. „Anger in Old and Middle English: A hot topic?”. *Belgian Essays on Language and Literature* (2001), 89–101.

Gibbs, Raymond W. „The Process of understanding literary metaphor”. *Journal of Literary Semantics* 19 (1990), 65–79. DOI: 10.1515/jlse.1990.19.2.65.

Graesser, Arthur C. & Olde, Brent és Klettke, Bianca. „How does the mind construct and represent stories?": *Narrative Impact. Social and Cognitive Foundations*. Szerk. Melanie C. Green, Jeffrey J. Strange & Timothy C. Brock. Mahwah: Lawrence Erlbaum Associates Publishers, 2002, 229–262. doi: 10.4324/9781410606648.

Holt, Nadin van és Groeben, Norbert. „Das Konzept des Foregrounding in der modernen Textverarbeitungspsychologie”. *The Journal of Psychology* 13.4 (2005), 311–332. URL: <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:0168-ssoar-17132>.

Horváth, Márta. *A történetmondás eredete*. Budapest: Typotext, 2020.

Horváth, Márta. „Alak-háttér észlelés és a barthes-i 'valóság-hatás' kognitív (át)értelmezése”. *Tiszatáj* 11 (2020), 67–76.

Kövecses, Zoltán. „A fogalmi metaforák elmélete és az elmélet kritikája”. *Világosság* 8-9-10 (2006), 87–97.

Kövecses, Zoltán. *A metafora. Gyakorlati bevezetés a kognitív metaforaelméletbe*. Budapest: Typotex, 2005.

Kövecses, Zoltán. *Metaphor in Culture. Universality and Variation*. Cambridge: Cambridge University Press, 2005. doi: 10.1017/CBO9780511614408.

Lakoff, George és Johnson, Mark. *Metaphors We Live By*. Chicago: The University of Chicago Press, 1980.

Lakoff, George és Turner, Mark. *More than Cool Reason. A Field Guide to Poetic Metaphor*. Chicago: Chicago University Press, 1986.

Langacker, Ronald W. *Cognitive Grammar. A Basic Introduction*. Oxford: Oxford University Press, 2008. doi: 10.1093/acprof:oso/9780195331967.001.0001.

Linde, Charlotte és Labov, William. „Spatial Networks as a Site for the Study of Language and Thought”. *Language* 51 (1975), 924–934.

Móricz, Zsigmond. „Tragédia”. *Novellák I. 1900-1914*. Budapest: Osiris, 2002, 378–382.

Pléh, Csaba. „Elbeszélő és leíró szövegek feldolgozása a nyomtatás és a hipertext világában”. *A szövegértés kérdései*. Szerk. Tolcsvai Nagy Gábor. Budapest: Gondolat, 2021.

Rauzs, Orsolya. „Mündliche Kompositionsmittel im Hildebrandslied – Alt-neue Erkenntnisse im Rahmen der oral-formulaic-theory”. megjelenés előtt.

Ryan, Marie-Laure. *Space*. Hamburg, 2014. URL: <https://www-archiv.fdm.uni-hamburg.de/lhn/node/55.html>.

Steen, Gerard. *Understanding Metaphors in Literature. An Empirical Approach*. London: Longman, 1994.

Steen, Gerard és Gibbs, Raymond. „Questions about metaphors in literature”. *European Journal of English Studies* 8 (2004), 337–354. DOI: 10.1080/1382557042000277421.

Stockwell, Peter. *Cognitive Poetics. An Introduction*. London: Routledge, 2002. DOI: 10.4324/9780367854546.

Szabó, Judit. „A „véletlen” fordulat kvázi csodája. Költői igazságosság és narratív magyarázat”. *Helikon. Irodalom. és Kultúratudományi Szemle* 3 (2021), 469–481. URL: https://epa.oszk.hu/03500/03580/00023/pdf/EPA03580_helikon_2021_3_469-481.pdf.

Szilágyi, Zsófia. *Móricz Zsigmond*. Budapest: Kalligram, 2013.

Tolcsvai, Nagy Gábor. „Előszó”. *A szövegértés kérdései*. Szerk. Tolcsvai Nagy Gábor. Budapest: Gondolat, 2021, 7–12.

Trabasso, Tom és Sperry, Linda L. „Causal relatedness and importance of story events”. *Journal of Memory and Language* 24 (1985), 595–611. DOI: 10.1016/0749-596X(85)90048-8.

Tsur, Reuven. „Lakoff’s roads not taken”. *Pragmatics and Cognition* 7 (2000), 339–359. DOI: 10.2307/j.ctv3029jb1.29.

Turner, Mark. *The Literary Mind: The Origins of Thought and Language*. New York: Oxford University Press, 1996. DOI: 10.1093/acprof:oso/9780195126679.001.0001.

Z. Varga, Zoltán. *Valóságéffektus*. Szerk. Rákai Orsolya és tsai. Budapest, 2021. URL: <http://narratologia.btk.mta.hu/narratologiai-kislexikon/>.

Zsidó, N. András. *A figyelem kognitív pszichológiája*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 2002.

HORVÁTH MÁRTA

Szegedi Tudományegyetem Germanisztikai Intézet

Feladatorientált figyelem és detektívregény

Figyelemirányítás Hidas Bence *És mindent betemet a hó* című krimijében

Absztrakt

A detektívregény az egyik legsematikusabb szerkezettel rendelkező műfaj, melyet éppen ezért határozott elvárásokkal vesz kezébe az olvasó. Amellett, hogy bizonyos karaktertípusokra és cselekményelemekre számít, arra is fel van készítve, hogy az író tudatosan irányítja a figyelmét: előtérbe helyez jelentéktelen részleteket és eltereli a figyelmét fontos jelekről, hogy megnehezítse a rejtély megoldását és izgalmas kihívás elé állítsa. Az olvasó figyelve ezért a műfaj sajátosságaira felkészülve hasonlóképpen működik, mint olyan esetekben, amikor valamilyen feladatot kell megoldania: a megoldandó feladatra koncentrálnak, miközben figyelme elkerüli a feladaton kívül eső eseményeket. Tanulmányom fő tézise, hogy a detektívregény olyan műfajspecifikus figyelemirányítási technikákkal él, melyek által az olvasó figyelmi rendszerét konfliktus elé állítja: a koncentrált figyelem és az automatikus észlelés, illetve az exogén figyelmi működés és az endogén figyelem kerül folyamatos összeütközésbe egymással. A cikk első részében a detektívregényre jellemző feladatorientált figyelem működését vázolom fel, majd Hidas Bence *És mindent betemet a hó* című krimijének elemzésén keresztül mutatom meg, milyen figyelemterelő narratív technikákat alkalmaznak a detektívtörténetek és hogyan csalják az olvasót saját figyelmi működésének csapdájába.

Kulcsszavak: feladatorientált figyelem, előtér-háttér struktúra, foregrounding, meg-
lepetés, detektívregény, Hidas Bence *És mindent betemet a hó*

A kutatást a Szegedi Tudományegyetem Interdiszciplináris Kutatásfejlesztési és Innovációs Kiválósági Központ (IKIKK) Humán és Társadalomtudományi Klaszterének Digitális Társadalom Kompetenciaközpontja támogatta. A szerző a Kulturális Örökség és Digitális Társadalom kutatócsoport tagja.

Bevezetés

A detektívregény az egyik legsematikusabb szerkezettel rendelkező műfaj, melyet éppen ezért határozott elvárásokkal vesz kezébe az olvasó. Amellett, hogy bizonyos karaktertípusokra, mint a tettes, a nyomozó vagy az ártatlan vádlott és bizonyos cselekményelemekre, mint a gyilkosság, a kihallgatások sora vagy a tettes azonosítása, számít, arra is fel van készítve, hogy az író tudatosan irányítja a figyelmét: előtérbe helyez a megoldás szempontjából jelentéktelen részleteket és eltereli a figyelmét fontos jelekről, hogy megnehezítse a rejtély megoldását és izgalmas kihívás elé állítsa. Az olvasó ezért feladatának tekinti, hogy koncentrált figyelemmel olvassa a szöveget, az író által állított csapdákon átlásson, és a bűnügyet még a rejtély feltárása előtt megoldja.

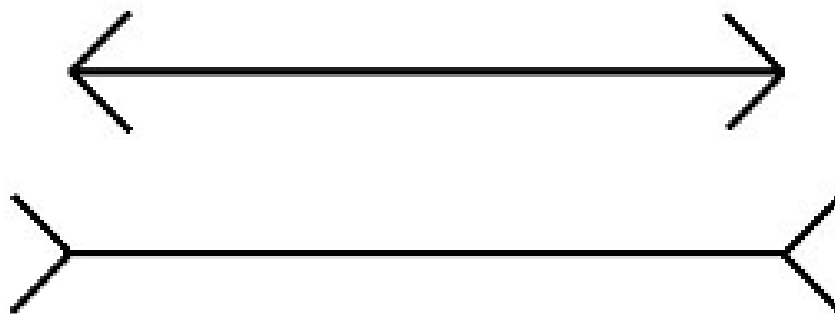
A detektívregényekben alkalmazott figyelemterelő narratív technikák, ahogy a műfaj népszerűsége is mutatja, jól működnek és hozzájárulnak ahhoz, hogy folyamatos feszültségben tartsák az olvasót. Az ember figyelmi rendszerének alapvető tulajdonságaira építenek, azokra a kognitív mechanizmusokra, melyek a humán észlelés és figyelem folyamatát meghatározzák – az embert saját kognitív rendszerének és figyelmi működésének csapdájába csalják. Ezért első lépésben azzal foglalkozom, melyek a humán figyelem azon sajátosságai, melyeket a detektívregény a hatás érdekében kiaknáz.

1. Feladatorientált figyelem

Az emberi gondolkodás egyik alapvető sajátossága, hogy működését két rendszer határozza meg: egyrészt egy intuitív rendszer, mely automatikusan, gyorsan és erőfeszítés nélkül dolgozik és működéséhez nem társul a tudatos kontroll élménye, másrészt egy lassú rendszer, melyet akaratlagosan működtetünk, és erőfeszítést, valamint tudatos kontrollt igényel (Kahneman 2013, 31). Az első rendszer dolgozik olyan esetekben, amikor például egy mintázatot felismerünk vagy tárgyakat egymástól elkülönítünk, és a második rendszer aktív, ha valamilyen mentális erőfeszítést teszünk, például nehéz számolási feladatot végzünk vagy egy tömegben egy konkrét személyt keresünk. Ez a kettősség a gondolkodás minden területére érvényes, gyakorlatilag a teljes kognitív rendszerünk ilyen duális struktúrát mutat. A figyelem kognitív képessége is része ennek a kettős rendszernek: figyelemről beszélünk abban az esetben, mikor a második rendszer dolgozik, azaz az agy magas fokú éberségi állapotban van (Wilson és Keil 1999, 39). Az észlelés ezzel szemben egy automatikus és tudatos kontrollt nélkülöző preattentív (Zsidó N. 2022, 69) kognitív folyamat, mikor nem valamely célt követve mozgunk a környezetünkben, hanem engedjük, hogy a környezetünk egyes részletei magukra vonják a figyelmünket valamely *száliens* (feltűnő) tulajdonságuk által. Utóbbi esetben, mikor a külső ingerek irányítják figyelmünket, exogén figyelemirányításról beszélünk (Zsidó And-

rás bottom-up folyamatokról, (Zsidó N. 2022, 41)), míg abban az esetben, mikor személyes céljaink és motivációink az elsődlegesek, endogén figyelemirányításról (vagy top-down folyamatról) van szó.

A lassú és gyors, tudatos és automatikus rendszer alapvetően egymással harmóniában és az energiatakarékosság elve szerint működik: Az első rendszer automatikusan, erőfeszítés nélkül fut, míg a második, mivel nagy energiafelhasználású, jellemzően akkor kapcsol be, ha valamilyen meglepő, az első rendszer által fenntartott világképnek ellentmondó ingerrel vagy hibalehetőséggel szembesülünk. Az automatikus reakció és a kontrollálás szándéka azonban a hétköznapi élet számtalan szituációjában kerülhet egymással konfliktusba. Ilyen helyzettel állunk szemben például, mikor egy furcsa külsejű embert nem akarunk megbámulni, mégsem tudunk uralkodni a tekintetünk irányán, vagy vizsgára készülünk és ezért szeretnénk koncentrálni az előttünk levő könyvre, de gondolataink állandóan elkalandoznak. A két rendszer közötti konfliktus egyik gyakori oka, hogy az intuitív rendszer nagy hibaarányal működik, ennek ellenére még akkor sem kapcsolható ki, ha észleljük hibáit. Jó példa erre a Müller-Lyer-illúzió: a képet nézve úgy látjuk, hogy az alsó vonal hosszabb, mint a felső, és első lépésben természetesen el is hisszük, amit látunk, ha azonban vonalzóval lemérjük a két vonalat, azzal szembesülünk, hogy egyforma hosszúak, és pusztán a végükön lévő nyilak irányából fakadó optikai csalódás miatt látjuk a vonalakat különböző hosszúságúnak. Hiába nyerünk azonban teljes bizonyosságot arról, hogy optikai csalódás áldozatai vagyunk, tudásunk nem képes befolyásolni látásunkat, és bár tudjuk, hogy tévesen, mégis továbbra is hosszabbnak látjuk az alsó vonalat. Az illúzió azt mutatja, hogy nehéz, sőt esetenként lehetetlen megakadályozni az intuitív rendszer hibáit.



1. ábra. Müller-Lyer-illúzió

Az intuitív rendszer egy alapvető hibájára mutatott rá Christopher Chabris és Daniel Simons *The invisible gorilla* című könyvében (2010). Egy kísérletben demonstrálták, milyen következményei lehetnek a figyelem korlátozott kapacitásának. Egy rövidfilmet készítettek, melyben két csapat kosárlabdázik egymással, az egyik

csapat tagjai fehér pólót viselnek, míg a másik csapat tagjai feketét. Ezt a filmet vetítették le a kísérleti alanyaiknak, akiket arra kértek, hogy számolják meg, hány-szor passzol a fehér csapat. A film felénél megjelenik egy gorillajelmezbe öltözött ember, áthalad a pályán, megdöngeti a mellkasát, majd továbbmegy. Bár egy gorilla megjelenése a kosárlabdapályán normál körülmények között feltűnő jelenségnek számít, a feladat megoldása oly mértékben lekötötte a kísérleti alanyok figyelmét, hogy jelentős részük nem vette észre a gorillát.

A kísérlettel komoly megerősítést nyert a szelektív figyelem tézise: az ember figyelmi kapacitása véges, ezért csak korlátozott mennyiségű információt képes felvenni a környezetéből. A kísérlet azt is megmutatta, hogy könnyen befolyásolható, mely környezeti ingereket észleli az ember. A koncentrált figyelem ugyanis kognitív csőllátást eredményezhet, így, ha megterhelő feladatot adunk az agynak, könnyen előfordulhat, hogy a nem várt részletek elsikkadnak. Figyelmünket ugyanis nagymértékben irányítják elvárásaink és mentális sémáink, így, ha a feladat bizonyos sémákat aktivál, hajlamosak vagyunk a sémán kívül eső részleteket figyelmen kívül hagyni.

A jelen gondolatmenet szempontjából különösen érdekes a kísérletnek az a tanulsága, mennyire megváltozhat az eredeti elképzelésünk alak és háttér viszonyáról. A kísérlet ugyanis olyan konstellációt hoz létre, amelyben egy átlagos körülmények között feltűnő jelenség a megfigyelők felének a figyelmét elkerüli. Mert bár alapvetően azt mondanánk, hogy egy kosárlabdázó csapat játékosai között felbukkanó gorilla automatikusan a figyelem előtérbe kerül, a kísérlet azt bizonyítja, hogy létrehozható olyan szituáció, melyben egy ilyen száliens jelenség is a háttérben marad. Elég, ha a figyelmi fókusz egy adott tárgyra irányítjuk, a belső motivációnk felülírhatja a külső ingereket és az exogén figyelmi működést.

2. Feladatorientált figyelem és detektívregény

Borges azt írja *A krimi* című esszéjében, hogy „az irodalmi műfajok talán kevésbé függenek magától a szövegtől, mint attól a módtól, ahogyan olvassák őket” és hozzáteszi, hogy a detektívregény egy speciális olvasótípust teremtett meg (Borges 1992, 66), aki hitetlenkedve, gyanakodva, egy sajátos bizalmatlansággal olvas. Jelen fejezetben ebből az állításból kiindulva szeretném a krimi-olvasó meghatározását folytatni, és a Borges által említett gyanakvó attitűdöt az olvasó figyelmi működésével összefüggésbe hozva közelebbről megvizsgálni. A detektívregény ugyanis meglátásom szerint egy olyan sajátos konstellációt hoz létre, mely az olvasó figyelmi rendszerét a fent említett esetekkel analóg módon konfliktus elé állítja: a koncentrált figyelem és az automatikus észlelés, illetve az exogén figyelmi működés és az endogén figyelem kerül folyamatos összeütközésbe egymással. A krimi ugyanis egyrészt egy jól körvonalazható feladatot ad az olvasónak: arra kényszeríti, hogy a

kezdetben bemutatott bűncselekményt megoldja és a tettest azonosítja. Az olvasó figyelmét ezért egyrészt egy belső motiváció, a krimi által feladott rejtély megoldására való törekvés, határozza meg. A krimi ugyanakkor a műfaji konvenciókból következően úgy épül fel, hogy a feladat megoldását késleltesse, és az olvasó figyelmét folyamatosan elterelje a fontos részletekről, hogy a feszültség és kíváncsiság a lehető legtovább kitartszon az olvasás folyamatában (Benyovszky 2003). Ezért a detektívregény olyan foregrounding technikákkal él, melyek az olvasó exogén figyelmének a működését aknázzák ki, és jelentéktelen részleteket az előtérbe helyez, míg fontosakat a háttérben tart.

A nyomravezető jelek elrejtése azonban nem történhet akárhogyan. A krimivel szemben megfogalmazott elvárások és normatív szabályrendszerek egyik legfontosabb pontja, hogy a rejtélynek megoldhatónak kell lennie. Mind S.S. Van Dine húsz pontja (Van Dine 1928), mind Ronald A. Knox egy évvel későbbi tízparancsolata (Knox 1929) kiemeli, hogy a jó krimi megadja az olvasónak az esélyt a rejtély megoldására, hogy az olvasó, ha a rejtély megoldása után újra olvassa a könyvet, azzal szembesüljön, hogy a megoldás bizonyos értelemben szembeszökő volt, mert minden nyom valóban a tettes személyére mutatott, így ha olyan okos lett volna, mint a detektív, maga is megoldhatta volna a rejtélyt. A szabályalkotók azt is kiemelik, hogy mindez csak akkor lehetséges, ha a szöveg minden nyomot explicit megnevez és nem titkol el lényeges információkat, valamint nem alkalmaz olyan trükköket – például transzcendes erők, a tudomány adott állása szerint még ismeretlen mérgek vagy ikerestvérek bevetését –, melyek lehetetlenné teszik az olvasó számára a bűntett rekonstruálását. A detektívtörténet csak olyan eszközökkel élhet, melyek megengedik a rejtély deduktív úton történő felfejtését, amennyiben az olvasó kellő figyelemmel olvas. Hogy milyen eszközök állnak az elbeszélő szöveg rendelkezésére ahhoz, hogy úgy mutasson be lényeges részleteket, hogy az olvasó ne ismerje fel a jelentőségüket, és ne értelmezze őket helyesen, a következő fejezetben fogom bemutatni Hidas Bence *És mindent betemet a hó* című regényének elemzésén keresztül.

3. Figyelemirányítás Hidas Bence *És mindent betemet a hó* című detektívregényében

A 2023-ban megjelent *És mindent betemet a hó* Hidas Bence első regénye, egy klasszikus detektívregény, mely nem tartalmaz a műfaji sémát felforgató elemeket, sokkal inkább beteljesíti a krimivel szembeni olvasói elvárásokat. A szerző bevaltott célja is az igényes szórakoztatás,¹ egy olyan detektívtörténet megírása, mely magával ragadja az olvasót és bevonja a nyomozás folyamatába, ugyanakkor folyamatosan eltereli figyelmét a fontos részletekről, hogy késleltesse a megoldást és

1. <https://www.youtube.com/watch?v=QGkmB-G2nII>

fenntartsa a feszültséget az olvasóban.² Műfaját tekintve történelmi krimi, melynek cselekménye a húszas évek Magyarországon játszódik. A budakeszi kálvária tetején álló kápolnában egy fiatal lány kegyetlenül megkínzott holttestére bukkan egy helyi asszony, a nyomozók értetlenül állnak a bűneset előtt, mely a klasszikus „zárt szoba rejtélyét” idézi: A kápolna bejárati ajtaja belülről zárva volt, más kijárat pedig nem volt a harangtoronyon kívül, mely épp olyan valószínűtlen menekülési útvonal, mint *A Morgue utcai kettős gyilkosság* esetében a kémény. Az első gyilkosságot újabbak követik, a több szálon futó cselekmény már komplexitása miatt alkalmas arra, hogy a detektívregény gyanakvó olvasóját tévutakra vezesse.

A regény a klasszikus detektívregénnyel szemben támasztott elvárásokat abban a tekintetben is teljesíti, hogy minden fontos információt megad az olvasónak, ami elengedhetetlen a rejtély megoldásához, ezeket azonban úgy tálalja, hogy késleltesse a megoldást, ezáltal érzelmileg előkészítve a meglepést okozó fordulatot. Úgy szervezi a szöveg előtér-háttér struktúráját, hogy a fontos információk a láthatatlan gorilla esetéhez hasonlóan a háttérben maradjanak, és elkerüljék az olvasó figyelmét, míg a félrevezető információk az előtérbe kerüljenek, ezáltal téves következtetésekre és attribúciókra vezetve az olvasót. A következőkben azokat a narratív eszközöket veszem számba, melyek a rejtély megoldásának késleltetésére alkalmasak.

3.1 Megbízhatatlan elbeszélő mint információforrás

A *megbízhatatlan elbeszélő* kifejezést itt nem abban a hagyományos narratológiai értelemben használom, amely jellemzően a fő történet narrátorára, azaz az első szintű elbeszélőre vonatkozik, és amely a teljes elbeszélte történet hitelességét megkérdőjelezi, ahogy pl. Agatha Christie *Az Ackroyd-gyilkosság* című krimije teszi. Jelen esetben másod és harmadfokú elbeszélőkre vonatkoztatom a kifejezést, azaz olyan szereplőkre, akik a történet valamely részletét szemtanúként általában a nyomozónak, vagy akár más szereplőnek elbeszélik. Ezeknek a szereplőknek az elbeszéléseiből áll össze ugyanis az a történet, melyet Tzvetan Todorov a „gyilkosság történetének” nevez a „nyomozás történeté”-től megkülönböztetve, és amely a regény fabulájának tekinthető (Todorov 1972). A detektívregény esetében általánosságban véve elmondható, hogy ezek a szereplő-elbeszélők megbízhatatlanok, hiszen a legtöbb szereplőnek van valami rejtegetni valója, még ha az nem is a bűnügyhöz kapcsolódik (Szabó 2019). Az olvasó ezért, ahogy Borges megállapítja, már a műfaji konvenciók miatt is gyanakvóan viszonyul a szereplők elbeszéléseihez, abban az esetben is, ha a szöveg nem ad erre vonatkozóan explicit jelzést. A megbízhatatlanságnak azonban van egy másik formája is a detektívregényben, amely arra alkalmas, hogy fontos információkat bizonyos értelemben „láthatatlanná” te-

2. <https://www.noklapja.hu/aktualis/2024/05/28/hidas-bence-interju-krimi/>

gyen. A szöveg ugyanis éppen olyan helyzetekben, mikor a rejtély megoldásához hozzájáruló részleteket közöl, jellemezheti az elbeszélőt explicit módon úgy, illetve teremthet olyan elbeszélői helyzetet, mely megkérdőjelezi a hitelességét.

Ilyen megbízhatatlan elbeszélővel van dolgunk az *És mindent betemet a hó* című regényben az első áldozatot felfedező idős asszony, Wimmer Marika esetében. Bár kulcsszerepe lenne az első gyilkossági eset megoldásában, hiszen nem sokkal a helyszínre érkezése előtt történik a bűneset, így számtalan fontos információ birtokában van, a szöveg mindjárt az első fejezetben hiteltelen forrásnak ábrázolja. Idős, feledékeny asszony (nem figyelt az atya korábbi beszédére és elfelejtette, hogy aznap később kezdődik a mise), akinek szétszórtsága nem csak a cselekményt előmozdító elem, mely indokolja a szokatlan időben tett látogatását és az áldozat felfedezését a kápolnában, hanem megbízhatatlanságát is megalapozza. Mindjárt az első fejezetben saját tébolyultságát említi (Hidas 2023, 16), hallucinál és álmában beszél. Lányának néhány évvel korábbi és azóta fel nem dolgozott elvesztése, valamint a holttest felfedezése által okozott trauma pszichológiailag megbízhatatlan elbeszélővé teszi. Az elbeszélésében előtárt információk hitelességét a szöveg explicit is kétségbe vonja Pinelli, a fő nyomozó által: „Wimmerné, bármennyire is próbált keménynek tűnni, még mindig sokk hatása alatt volt. Nekem pedig ennyi elég, hogy megkérdőjelezzem az emlékei hitelességét.” (Hidas 2023, 71) Ezért mindaz, amit az asszony elmesél, megkérdőjelezhető információként jelenik meg, így az egyik legfontosabb nyomravezető részletet, miszerint a gyilkosság időpontjában kongott a harang, holott a harang már évek óta nem működik, félresöprik a nyomozók (és ezáltal valószínűleg az olvasó is), és nem tulajdonítanak neki jelentőséget.

3.2 Semleges kontextus

A regény számos olyan információt közöl, amely mindjárt az elején gyanússá tehetné a gyilkos személyét az olvasó számára, ezek az információk azonban olyan kontextusban kerülnek említésre, mely semlegesíti őket, és mivel nem válnak szálens elemmé, nem kerülnek az olvasó figyelmének fókuszába. A tettes a gyilkosság felfedezése után a detektíveknek az öreg Wimmernénél tett látogatása alkalmával, de már a gyilkosság felfedezése előtt is több ízben olyan viselkedést tanúsít, amely bűnösségének jeleként lenne értelmezhető: nem akarja elengedni anyját, mikor az a kápolnába tervez menni, ellenszenvvel és támadóan viselkedik a detektívekkel, félbeszakítja őket és nem engedi, hogy minden kérdésüket feltegyék az anyjának, végül elküldi őket. Ez a viselkedés azonban olyan szituációban történik, melyben nem mond ellent az olvasói elvárásoknak, sőt a szituáció tekintetében központi kognitív sémánk részét képezi. A 'család' séma ugyanis tartalmazza a fiúi gondoskodás jelentéselemét, így nem hogy nem hökkenünk meg, de kifejezetten elvárjuk, hogy a fiú tartsa vissza anyját egy hideg téli havas délután tervezett balesetveszélyes sétától, védje meg anyját az őt zaklató nyomozóktól, és viseltessen ellenszenvvel

a húga meggyilkolását olyan hanyagul kezelő detektívekkel. Az *És mindent betemet a hó* című regényben ezzel az eszközzel tereli el a szöveg a gyanút a gyilkos személyéről: Mindaz, ami gyanússá tenné viselkedését, olyan kontextusban van elhelyezve, melyben nem tűnik fel, mert összhangban van az olvasói elvárásokkal.

Ezek a narratív technikák alkalmasak arra, hogy a szöveg egyrészt teljesítse azt a maximát, hogy ne hallgasson el fontos, nyomravezető részleteket, másrészt azonban olyan elbeszélői helyzetet teremtsen, melyek jelzést jelentenek az olvasó számára arra nézve, hogy az információt ne tárolja emlékezetében a rejtély megoldása tekintetében jelentőséggel bíró részletként. Így nagy esély van arra, hogy az olvasó nem teszi részévé deduktív következtetéseinek, sőt akár el is felejtí az.

3.3 Félrevezető információk előtérbe helyezése

A figyelem elterelésének és a megtévesztésnek a másik eszköze, hogy a regény azokat az információkat, melyek téves következtetésekre vezetik az olvasót, előtérbe helyezi. Így gondoskodik a detektívregény arról, hogy mindenki gyanússá váljon és a regény végére tartogatott leleplezés a meglepetés erejével hasson rá. Az *És mindent betemet a hó* ezzel az eszközzel még intenzívebben él, mint a releváns részletek háttérben tartásával, fő narratív technikája, hogy olyan feladatokat ad az olvasónak, melyek helytelen következtetési utakra terelik gondolkodását és ezáltal rejtve tartják a megoldást.

A regény egyrészt komplex, több szálon futó cselekménnyel rendelkezik, melyben megsokszorozódik maga a rejtély is. Még mielőtt megtörténne az első gyilkosság, László atya, a helyi pap megoszt Wimmernével egy információt, miszerint az utóbbi időben több templomból is elvittek keresztek, ráadásul nem értékes arany keresztek, hanem a legegyszerűbb fakeresztek, amire senki nem tud logikus magyarázatot adni. Mivel nem sokkal ezután a beszélgetés után derül fény az első gyilkosságra, az elbeszélés szintjén egymás mellé kerülnek ezek az események, ez a narratív elrendezés pedig azt a benyomást kelti, hogy a két esemény összefüggésben áll egymással. Ezzel mindjárt rossz nyomon indítja el az olvasót, megerősítve ezt a főszereplő nyomozó megjegyzésével is: „Olybá tűnik, hogy a falábúnak meg a társának köze van a Schumann lányhoz.” (Hidas 2023, 225) A félrevezető nyomot a későbbiekben is támogatja a szöveg, további templom-rablásokról is beszámol, így ez a szál mindaddig eltereli az olvasó figyelmét a fő kérdésről, míg a nyomozók meg nem oldják a katakombák rejtélyét, mely pusztán időben esik egybe a gyilkosságokkal, okozati összefüggés nincs közöttük.

A detektívregény egyik állandó kelléke, hogy gyakorlatilag az összes ábrázolt szereplőt gyanússá teszi. Ennek egyik leggyakrabban alkalmazott eszköze, hogy a szereplőket valamilyen titokkal ruházza fel, melynek sokszor nincs köze a fő rejtélyhez. Mindenkinek van valamilyen magánéleti rejtegetni valója, és ezek a titkok inkonzisztenssé teszik a vallomások és gyanússá a szereplőt. A titkok

kiderítése gyakran egy újabb cselekményszálat nyit meg, mely eltereli a nyomozók és az olvasó figyelmét a fő rejtélyről. Hidas Bence krimijében Holl István tanár története nyit meg egy olyan új cselekményszálat, mely nem áll közvetlen logikai összefüggésben a gyilkossággal, hanem a pesti éjszakai élet bűnbarlangjaiba, a szerencsejáték és drogkereskedelem egyik központjába vezeti a nyomozókat és az olvasót, ezzel is késleltetve a fő rejtély megoldását.

A regény nagymértékben épít a tudatábrázolás lehetőségeire is, amely egyébként nem jellemző a klasszikus detektívregényre.³ A heterodiegetikus elbeszélő szólamát időnként egyes szám első személyű mondatok, rövidebb passzusok szakítják meg, melyek a szereplők gondolatait vetítik ki. Ezek a belső monológok a tudatáramlás stílusának megfelelően nem jól követhető gondolatmenetek, hanem töredékes gondolatfoszlányok, érzések, gyakran kontextus nélküli benyomások. Így bár fontos információkat közvetítenek az olvasó számára, megfelelő szövegkörnyezet nélkül megtévesztők. Ez a narratív technika felelős a regény végén található utolsó késleltetésért, ahol a szöveg a gyilkos leleplezése előtt még egyszer utoljára egy ártatlan szereplőre tereli a gyanút. „A menekülés” című fejezet Tamásnak, a pap segédjének utolsó napját követi attól kezdve, hogy félelemtől gyötörve szökni próbál. A menekülést ábrázoló fejezet Tamás gondolatainak felvillantásával vezeti félre az olvasót, melyek büntudatról és félelemről tanúskodnak: „Nem akarok börtönbe menni. Bocsáss meg, Istenem! [...] Nem így kellett volna történnie! [...] Mind megérdemelték a halált, mégis engem akarnak majd büntetni.” (Hidas 2023, 441)

4. Összegzés

Hidas Bence regénye, ahogy a klasszikus detektívregény, kiaknázza az emberi figyelmi rendszer működésének sajátosságait, és ösztönösen épít a kognitív pszichológusok által mára feltárt figyelmi deficitre, miszerint nagyfokú koncentrációt igénylő feladat esetén az agy nem képes befogadni akár egyébként szális részleteket sem. A feladatorientált figyelmi működés felülírja a foregrounding alapszabályait és sajátos előtér-háttér struktúrát alapoz meg. A figyelemnek erre a meghökkentő, az ismert szabályoknak ellentmondó működésére, a figyelem kettős természetére, illetve az intuíció és a tudatos kontroll feszültséggel teli viszonyára a regény önreflexív módon maga is felhívja a figyelmet. Pinelli, a fő detektív egy alkalommal azt mondja: „Ha minden logikus dolgot kizártunk, talán máshogy kéne gondolkoznunk. Talán az intuíciónkra kéne hagyatkoznunk. Érezte, hogy elméje megint veszélyes vizekre evez” (Hidas 2023, 334), később pedig az egyik korabeli pszichológiáért rajongó szereplő állapítja meg: „Hihetetlenül tanulságos, hogy az emberi agy mikre

3. Kivételt képeznek a skandináv krimik, melyeknek jellegzetes eleme a lélektani ábrázolás, vö. Domsa 2019, 157.

képes. Néha lát dolgokat, amik nincsenek is ott, néha azonban még azt sem veszi észre, ami az orra előtt van.” (Hidas 2023, 388) A figyelemirányítás, az elterelés teatralitása többször is előkerül a nyomozók egymással folytatott párbeszédeiben, ahol az elkövetőről beszélve végső soron a regény saját narratív stratégiáit leplezi le: „Az egész helyszín olyan, mint egy színpadi díszlet. Minden részletnek megvan a maga helye. – És mi van, ha csak félre akar vezetni minket? Egyszerű apofénia? Azt akarja, hogy mást lássunk [...] Egyszerű játék, vagy pusztán félreértés.” (Hidas 2023, 112)

Task-oriented attention and detective fiction. Attention management in Bence Hidas’ detective novel *És mindent betemet a hó*

The detective novel is one of the most schematically structured genres, and therefore one that readers have high expectations of in terms of the narrative structure and the way in which the plot is constructed. Furthermore, readers anticipate the appearance of specific character types and plot elements. Additionally, they expect writers to deliberately direct their attention. This is achieved by focusing on seemingly insignificant details and distracting readers from important clues. This makes the mystery more challenging to solve and provides an exciting challenge. The reader’s attention is thus trained to the peculiarities of the genre in a manner analogous to how it is directed towards a task: it focuses on the task at hand while avoiding events that are not pertinent to it. The principal argument of this study is that the detective novel employs genre-specific attentional control techniques that put the reader’s attentional system in a state of conflict: concentrated attention versus automatic perception, and exogenous versus endogenous attention are in constant tension with each other. In the initial section of the paper, I will delineate the task-oriented attentional functioning that is characteristic of detective fiction. Subsequently, through an analysis of Bence Hidas’s crime novel *And the Snow Covers Everything*, I will demonstrate how detective stories employ attentional narrative techniques and how they entice the reader into the trap of their own attentional functioning.

Keywords: detective fiction, foregrounding, inattentional blindness, surprise, *És mindent betemet a hó* by Bence Hidas

Hivatkozások

Benyovszky, Krisztián. *A jelek szerint. A detektív történet és közép-európai emléknymai*. Pozsony: Kalligram, 2003.

Borges, Jorge Luis. „A krimi”. *A halhatatlanság*. Budapest: Európa, 1992.

Chabris, Christopher F. & Simons, Daniel J. *The Invisible Gorilla: And Other Ways Our Intuitions Deceive Us*. New York: Crown, 2010.

Domsa, Zsófia. „'... mi emberek azt hisszük el, amit akarunk.' Karin Fossum *Indiai feleség* című krimijének kognitív poétikai elemzése”. *Hogyan olvasunk krimi. Új perspektívák a detektív történet kutatásában*. Szerk. Horváth Márta és Szabó Erzsébet. Budapest: Ráció, 2019, 157–177.

Dunca, John. „Attention”. *The MIT Encyclopedia of the Cognitive Sciences*. Szerk. Wilson, Robert A. & Keil, Frank C. Cambridge, Mass: MIT Press, 1999, 39–41.

Hidas, Bence. *És mindent betemet a hó*. Budapest: General Press, 2023.

Kahneman, Daniel. *Gyors és lassú gondolkodás*. Ford. Bányász Réka és Garai Attila. Budapest: HVG Kiadó, 2013.

Knox, Ronald A. *Ten Commandments of Detective Fiction*. 1929. URL: <http://www.classiccrimefiction.com/commandments.htm>.

Szabó, Erzsébet. „Mindenki gyanús. Az elmeolvasás és a metareprezentáció szerepe a detektív történetek olvasásakor”. *Hogyan olvasunk krimi. Új perspektívák a detektív történet kutatásában*. Szerk. Horváth Márta és Szabó Erzsébet. Budapest: Ráció, 2019, 40–52.

Todorov, Tzvetan. „Typologie des Kriminalromans”. *Poetik der Prosa*. Ford. Helene Müller. Frankfurt a. M.: Athenäum, 1972, 54–65.

Van Dine, S.S. *Twenty rules for writing detective stories*. 1928. URL: <https://www.staff.u-szeged.hu/~gnovak/vandine.htm>.

Zsidó N., András. *A figyelem kognitív pszichológiája*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 2022.

SZILVÁSSY ORSOLYA
Gál Ferenc Egyetem

Az első lépések az irodalmi tanulás területén

Figyelemirányítás és foregrounding gyerekeknek szóló képekönnyekben

Absztrakt

A vizuális és irodalmi literáció kezdeti szakaszában megjelenő képekönnyv-befogadásra akkor nyílik lehetőség, amikor a kisgyermek bizonyos figyelmi képességekkel rendelkezik. A tanulmány bevezetésében először áttekintem a figyelmi folyamatok és a képekönnyv-befogadás kapcsolatát a legfiatalabb befogadók körében, mert már itt található olyan összefüggések, amelyek a későbbiek során is szerepet játszanak (habituáció - diszhabituáció, a figyelem alakításának, motiválásának társas, kulturális keretei). Majd a figyelemirányítás médiumspecifikus eljárásaival foglalkozom a narratíva reprezentációja, illetve a foregrounding és az irodalmiság összefüggései vonatkozásában. Abból indulok ki, hogy a képekönnyvben a kép és a szöveg külön-külön is hozzájárul a kognitív hangsúlyok megteremtéséhez, a közöttük lévő kapcsolatok a stilisztikailag semleges párhuzamos elbeszéléstől a stilisztikailag előtérbe állított ellenpontosító vagy ellentmondó kapcsolatokig terjednek. Mivel az utóbbiak esetében az eltérő narrátori szövegekhez ellentétes perspektívák is társulnak, a sajátos nézőpontok alkalmazása a gyerekképekönnyvek egyik legelterjedtebb eszköze arra, hogy a célközönségben jelentős kognitív változást idézzon elő.

A vizsgált példák egyrészt azt támasztják alá, hogy a képekönnyvek általában igyekeznek a még tapasztalatlan befogadó figyelmét egyértelmű módon irányítani, ugyanakkor egyes kihívást jelentő darabok arra is törekszenek, hogy a befogadói elvárásokat, rutinokat kevésbé ismert technikák használatával újítsák meg és nagyobb teret engedjenek a befogadói aktivitásnak. Mivel a szokatlan stiláris elemek figyelemkoncentrációt váltanak ki a befogadókban, jelentős szerepet játszanak az értelmezői készségek, az irodalmi kompetenciák elsajátításában is.

Kulcsszavak: figyelemirányítás, közös figyelem, gyermek- és ifjúsági irodalom, irodalmi tanulás, irodalmi kompetenciafejlesztés, foregrounding, képekönnyv, silent book

1. A legelső képeskönyvek: A korai figyelmi képességek és a képeskönyv-befogadás a társas tanulás keretében

Az utóbbi évtizedekben nemcsak a képeskönyvek iránti tudományos érdeklődés erősödött fel szembetűnően,¹ hanem a képeskönyvek kereskedelmi kínálata is szélesedett, a médium új típusai kerültek a polcokra, s ezek között olyanokat is találunk, amelyek alig pár hónapos gyermekeknek szólnak. Felmerülhet és bizonyára többekben fel is merül a kérdés, hogy lehet-e bármilyen funkciója ezeknek a könyveknek a gazdasági, könyvpiacélénkítő hatáson túl, milyen befogadói válaszokat válthatnak ki ezek a darabok olyan „olvasók” körében, akiknél a befogadás alapvető képességei hiányoznak: nem tudnak sem hosszabb ideig figyelni, sem könyvet kézben tartani, látásuk és értelmük is meglehetősen korlátozott.

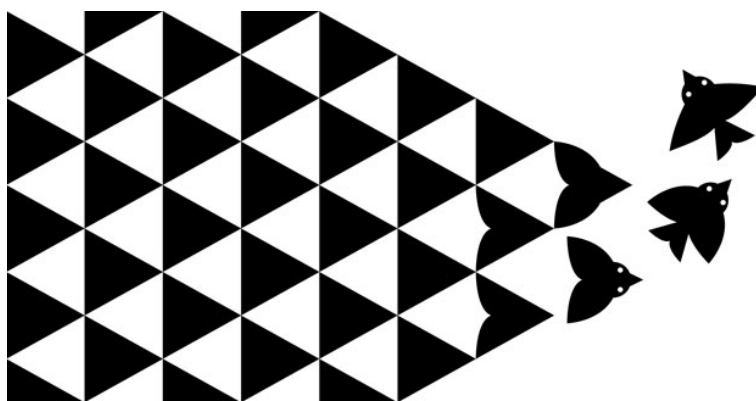
Noha a ma elfogadott fejlődépszichológiai nézetek szerint a csecsemők meglehetősen fejlett érzékelési és viselkedési képességekkel születnek, így például születésük pillanatától kezdve sajátosan érzékenyek az emberi nyelv alapvető beszédhangkategóriáira és olyan frekvenciatartományokban hallják a hangokat, mint az idősebb gyerekek, a vizuális percepció tekintetében még alapvető hiányosságokat mutatnak: az első hónapokban csak homályosan látnak és erősen rövidlátók is. Ugyanakkor már ez az észlelési kapacitás is lehetővé teszi számukra, hogy érzékeljék és élvezzék a külvilág vizuális ingereinek egy jelentős részét. Tudjuk, hogy a kiscsecsemők is érdeklődnek az erős világos-sötét kontrasztok iránt és arra is képesek, hogy tekintetükkel „módszeresen letapogassák” a környezetükben található alakzatokat. Kísérletekkel többszörösen igazolták, hogy az újszülöttek már a születés után néhány perccel követik tekintetükkel a mozgó, arcszerű formákat, vagyis speciális kíváncsiságot mutatnak az emberi arc iránt, valamint néhány napon belül képesek anyjuk arcát más arcoktól megkülönböztetni, amiből arra következtethetünk, hogy látják a haj és arc közötti határvonalat és az arc fontosabb humánspecifikus mintázatait (Cole és Cole 2006).

A jelen téma szempontjából kiemelendő, hogy már csecsemőkorban megfigyelhetők a figyelmi állapot dinamikájának olyan jellegzetességei, amelyek a felnőttkori figyelmi folyamatok és az esztétikai befogadás során is alapvetők. Az érdeklődés kiváltása és fenntartása szempontjából már a kezdetektől fogva lényeges faktor az ingerek szabályossága: a pár hónapos csecsemők kezdetben reflexszerűen irányítják figyelmüket mozgó tárgyak, hangok, fények felé, azonban gyorsan megszokják, ha ezek ismétlődnek (habituáció), ami az érdeklődés csökkenéséhez vezet. Felfogják, sőt kifejezetten érdekli is őket, ha a megszokotthoz képest megváltozott, új inger érkezik (diszhabituáció) és a nagy valószínűséggel bekövetkező eseményekkel kapcsolatban már három és fél hónapos gyermekek is elvárásokat képesek kialakítani,

1. Az utóbbi tíz-tizenkét évben a nemzetközi mellett már a magyar szakirodalom is több helyen foglalkozik a képeskönyvi kommunikáció szemiotikai és pragmatikai sajátosságaival (Varga 2012, Révész 2019, Varga 2020) és literációs értékeivel (Varga 2021, Juhász 2021, Szilvássy 2022b).

figyelmüket az elvárásoknak megfelelően irányítják, vagyis a figyelemirányítás itt már tudatos, mert az eseménynek tulajdonított valószínűséggel mutat összefüggést.

Bár a legtöbb kutatás csak későbbi életkorban kezdi el vizsgálni a képeskönyv-befogadást, a négy-öt hónapos, vagy még ennél is fiatalabb csecsemőket megszólító, a hazai és nemzetközi könyvpiacra egyre növekvő számban megjelenő képeskönyveket is érdemes bevonni a vizsgálatba, mert ezek elsősorban a korai életkornak megfelelő figyelmi képességeket célozzák meg azzal, hogy olyan vizuális ingereket nyújtsanak a befogadók számára, amelyek edzik is percepciós képességeiket. A nagy kontrasztú, egyszerű, ugyanakkor változó alakzatok ábrázolásával a mozgó tárgyak követésének képességét veszik igénybe, serkentik a szem fókuszálását és mozgását, támogatva az éleslátás kialakulását. Ennek a könyvtípusnak esztétikusan és átgondoltan kivitelezett darabjai például Nagy Diána szöveg nélküli tematikus képeskönyvei, amelyek a Móra Kiadó „Babageometria” sorozatában jelentek meg *Formák* (2018) *Vonalak* (2018) *Ritmusok* (2019), illetve *Minták* (2019) címmel. Annak ellenére, hogy a kétdimenziós képek per definitionem statikusak, az ábrázolások mégis dinamikát sugároznak, témájuk a formák ki- és átalakulása.



1. ábra. Nagy Diána: Babageometria, Móra Kiadó – a szerző és a Kiadó engedélyével

A sorozatcím által sugallottakkal ellentétben ezek a képeskönyvek természetesen nem azzal a céllal születtek, hogy a pár hónapos fogyasztóknak geometriai ismereteket nyújtsanak és megismertessék őket a formák fogalmával vagy akár azok nevével, hanem, hogy egy olyan érzékeket stimuláló, szórakoztató tárggyal gazdagítsák a gyermekek mindennapi környezetét, amely késztetést biztosít meglévő képességeik alkalmazására és kihívást is támaszt a legközelebbi fejlődési zóna elérésére. Fontos hangsúlyozni, hogy a képeskönyv-befogadás nem magányos aktus, hanem a kezdetektől fogva a társas tanulás kontextusában helyezkedik el, ahol a gyerekek a felnőttek támogatásával lesznek képesek olyan cselekvések végrehajtására, amelyeket később megtanulnak önállóan is elvégezni (Vigotszkij 1978). A befogadást lehetővé tévő részképességek fejlődésének is az adott társas, kulturá-

lis gyakorlat nyújt keretet, amelyben leginkább érzelmi interakciók jelennek meg motivációként. Tudjuk, hogy az úgynevezett elsődleges interszubsztivitás megjelenése már egészen korai (Trevarthenre hivatkozik Danis és mtsai 2011), alapját az a diadikus viszony képezi, hogy a gyermek és az anya (vagy a gondozó) kölcsönösen figyelnek egymásra és egyszerű, szemtől szembeni, érzelmek megosztásával is járó interakciókat, „proto-beszélgetéseket” folytatnak (Rakoczy 2022, 224.) Ráadásul a felnőtt a könyvbefogadás közben nemcsak beszél, hanem mutat és arcki-fejezéseivel, testbeszédével is kommunikál, vagyis mozgó performansa a csecsemő számára eleve figyelemfelkeltő, mivel az élőlények mozgása iránti érdeklődést evolúciós örökségként hordozzuk (Simion és mtsaira hivatkozik Rakoczy 2022). Az érzékelés vonatkozásában a biológiai mozgás „ontológiai szalienciával” rendelkezik, vagyis önmaga okán feltűnő, nem a látvány szerkezeti, stilisztikai tulajdonságai miatt (Pethő 2012). Később megjelennek a kezdetleges triadikus kapcsolatok, olyan megosztott figyelmi helyzetek, amelyekben a csecsemők követik anyjuk tekintetirányát és a gyermekek, valamint az anyán kívül jelentős szerepet kap a figyelmüket felkeltő tárgy is (vö. Szabó 2024). Öt-hat hónapos korukra a gyermekek már biztosan értik a figyelem lényegét, hogy az mindig valamire irányul (Danis és mtsai 2011, 234).

A legkorábbi képeskönyvek tehát ezekre a társas tanulási folyamatokra támaszkodnak, ezeket támogatják azzal, hogy a befogadók igényeire szabott élményanyagot biztosítanak. Egyes babakönyvek úgy képesek megvalósítani ezt a pedagógiai feladatot, hogy nemcsak a gyermekek, hanem a felnőttek számára is élvezetet nyújtanak. Az igényesebb választékhoz tartozó kötetek gyakran több jelentésszintet kínáló művészi koncepciót alkalmaznak – például innovatív, ötletgazdag grafikák és formátumok, vagy a szöveg és a kép közötti összetett párbeszéd révén –, amelyek folytán a kritika az ilyen képeskönyveket a célközönséget tágran értelmező *crossover* irodalom közé sorolja. Nagy Diána műveihez például a jártasabb olvasó metaforikus, önreferenciális és szemiotikai vonatkozású jelentéseket is társíthat, eltűnődve azon a szép, a születést szimbolizáló megoldáson, ahogy a vizuális kommunikáció elemi alapkészletéből fokozatosan bonyolultabb, organikus formák keletkeznek madarak és más apró állatok képében. A vizuális percepció teóriáit valamelyest ismerők számára pedig az ábrázolt eseményben a gestalt-elmélet szemléltetése is megtörténik, hiszen a vonalak, geometriai formák a szemünk láttára fokozatosan öltenek olyan alakot, hogy felismerjük bennük a referenst, azt a dolgot, amire a jelet vonatkoztathatjuk.

A négyhónapos befogadók számára azonban ezeknek a könyveknek az „üzenete” szemiotikai szempontból megmarad a kifejezés vizuális-akusztikus szintjén, a vizuális mintázatok nem valódi jelek, nem nyernek jelentést a befogadás folyamán. A vonalak, formák, ritmusok kombinációjából kibontakozó, a babák számára is követhető látvány és a közvetítő felnőtt kommentárjának érzéki elemei képezik a

receptiós aktus tulajdonképpeni tárgyát. A folyamat egy erős érzelmet kiváltó és testközelséget feltételező, meghitt és motiváló szituációt is feltételez a gyermek és a felnőtt között. Vagyis mivel a látás nem csupán érzékszervi tevékenység, hanem egy komplex feldolgozási folyamat eredménye, a kiscsecsemők vizuálisan ugyan tudják követni a változó formákat, de nem látanak madarakat vagy történeteket, mert nincsenek meg még a fogalmak vagy az elbeszélés megértéséhez szükséges kognitív sémáik. Ez a tudásdeficit azonban nem akadályozza annak, hogy a maguk képességei szerint éljék át a felnőttel megosztott élményt és fejlesszék azokat a képességeket, amelyek a későbbi kogníció, illetve műélvezet alapjai is lesznek. A Nagy Diána könyvének lapjain kibontakozó alakok már nemcsak kontrasztos látványelemek, hanem a következő fejlődési szakasznak megfelelő fogalmi reprezentációk is, vagyis a kötet átvezet abba a fejlődési periódusba, amikor a kisgyermek már képes kapcsolatot létesíteni a kép, fogalom és annak megnevezése között. Ide kapcsolódóan egy olyan klasszifikációs kérdés is felmerülhet, hogy tárgykönyveknek tekintők-e ezek a kiadványok, hiszen a szakirodalom az első könyveket hagyományosan ebbe, a fogalmak kialakítására szolgáló típusba sorolja. Véleményem szerint ezek a darabok az általuk deklaráltan megcélzott gyermekbefogadó képességeinek és a forgalmazói besorolásnak megfelelően is látásfejlesztő könyvek, és még akkor sem tekinthetők tárgykönyveknek, ha a közvetítő felnőtt a befogadás során megnevezi a számára értelmezhető látványt. Ugyanakkor megalapozó szerepük vitathatatlan, hiszen ingerkínálatuknak köszönhetően nem egy ponton horgonyozzák le az értelmi fejlődést és a kibontakozó literációt, hanem kísérni képesek ezeket. Az ehhez hasonló „legelső” könyvek koncepciójukban a receptiós folyamat azon sajátosságára is rámutatnak, hogy a befogadás pragmatikai aspektusait a fogyasztó – folyamatosan változó – kompetenciái alapvetően meghatározzák, másrészt arra is jó példát nyújtanak, hogy a gyerek-képeskönyv – ahogy a jó gyermekirodalom általában – „*kiemeli a tanulásra érdemes tényeket, még akkor is, ha nem a tanulás az elsődleges cél*” (Nikolajeva 2014, 24. saját ford., kiem. tőlem).

Kilenc hónapos kortól kezdődik meg a figyelmi képességek fejlődésének az a jelentős szakasza, amely a képeskönyv-befogadás szempontjából is alapvető jelentőségű, mert megteremtődik a feltétele annak, hogy a gyermek belépjen a jelentések interszubjektív világába. Ekkortól válnak a csecsemők mások figyelmének viselkedéses jegyeire is érzékennyé, és elkezdik megérteni, hogy mit érzékelnek és milyen célokat követnek más személyek: elvárásokat alakítanak ki arról, hogy mások az észlelési hozzáférésük alapján hogyan fognak cselekedni céljaik racionális megvalósítása érdekében (Tomasello 2002). Amint Bruner is állítja, a „mások elméjének primitív megértésére irányuló készség” velünk született és gyermekkorban „e készségnek a nyelv által kínált finom szabályozó folyamata veszi kezdetét” (2005, 62). A nyelv alatt elsősorban a verbális nyelv értendő, hiszen ez az elsődleges modelláló rendszer, ugyanakkor a szabályozó folyamat kiterjed minden olyan diskurzusra,

másodlagos modelláló rendszerre, amely részt vesz a társadalmi jelentések előállításában. A társadalmi jelentésekhez való hozzáférést a gyermekek számára a közös figyelmi jelenetként értett diskurzusok biztosítják, amelyek – ahogy korábban már szóba került – a képeskönyvek befogadásán keresztül is megvalósulnak. Olyan társas interakciókról van itt szó, „amelyekben a gyermek és a felnőtt viszonylag hosszú ideig közösen figyel egy harmadik dologra és egymásnak e dologra irányuló figyelmére” (Tomasello 2002, 106). A képeskönyv-befogadáson keresztül a gyerekek sokrétű ismereteket és képességeket szereznek a képi és irodalmi kommunikáció területén, megismerik például, hogy az adott diskurzusok hogyan működnek, mire érdemes figyelniük a médium befogadásakor általában, illetve mi fontos és mi kevésbé egy konkrét képszövegben. Tapasztalatlan olvasókként ebben a tanulási folyamatban alapvetően két autoritásra támaszkodhatnak: egyrészt a képi és irodalmi ábrázolás tradícióit is közvetítő „mintaszerzőre”, akit a szöveg képvisel,² másrészt a közvetítő tapasztaltabb olvasóra, aki verbális és nonverbális kommunikációjával előadja, saját olvasatában szólaltatja meg a képeskönyvet. Vagyis a gyerek-felnőtt-könyv hármass interakciójából kibontakozó diskurzus ad keretet annak, hogy a könyvhöz kapcsolódó viselkedésminták alapjai mentálisan kiépülhessenek. A gyermek fokozatosan érti meg a látott képek és hallott szavak szimbolikus voltát, a jelnek azt a természetét, hogy egy önmagán kívüli dologra vonatkozik, rájön arra, hogy a könyvnézegetés közben hallott kifejezést nemcsak a képre, hanem egy annak megfelelő valóságos tárgyra is vonatkoztathatja. Ahhoz, hogy ez a komplex mentális folyamat sikeres legyen, elengedhetetlen, hogy a gyermek figyelmét az interakció másik két résztvevője megfelelően irányítsa és tartsa fenn. Alapvető feltétele pedig, hogy a figyelmi állapot létrejöjjön, hiszen „[a] magam vagy mások figyelmének ráirányítása valamire alapja minden létrejövő szemiózisnak, megelőzi még azt a (már szemiotikai, gondolkodás eredményezte) figyelmi aktust is, amikor eldöntöm, hogy lényeges, érdekes, megragadó [...]” (Eco 1999, 22).

A jelen tanulmányban a közvetítés gyakorlatára a későbbiekben nem térek ki, de azt a továbbiakban is a befogadási folyamat részének tekintem, mert azt feltételezem, hogy a társas olvasatok tapasztalatai akkor is meghatározó vonatkozási pontot alkotnak a gyermekbefogadó számára, amikor a felnőtt nélkül, önállóan veszi kézbe a könyvet. A figyelemirányítás kapcsán abból indulok ki, hogy a felnőtt

2. A mintaszerző (Autore Modello) fogalmát Umberto Eco irodalomsemiotikai felfogásának megfelelően használom. Eco szerint a mintaszerző olyan értelmezési hipotézis, amelyet az empirikus olvasó, mint az együttműködési aktusok alanya, a szövegnek tulajdonított utasítások, stratégiák alapján állít fel. E stratégiák közé tartozik a figyelemirányítás is, amely szintén csak az olvasó közreműködésével lép működésbe (Eco 1979, 62-63). Eco megközelítésével szoros rokonságot mutat a képszemiotika területén Mitchell felfogása: „Amikor a képekhez a poétika nézőpontjából közelítünk, nemcsak azt a kérdést kell feltennünk, hogy mit jelentenek, hanem hogy milyen választ várnak tőlünk, milyen igényt támasztanak velünk szemben és mi hogyan válaszolunk erre az igényre” (Mitchell 2005. XV. saját ford).

interakciója alapvetően olyan közvetítési mód, amely egy szövegkülső figyelemirányítási folyamatot alkot a szövegbelső irányítási szempontokhoz képest, miközben verbálisan és rámutatással közvetíti az ábrázolások értelmét. Amikor a felnőtt a képeskönyvek nézegetése közben a kép valamely részletére mutat, egy ősi és univerzális figyelemirányítási technikát használ. Azáltal, hogy kiemeli az adott diskurzus szempontjából lényeges részletet, „előértelmezi” a gyermek számára a képszöveget. A mutató egyben egy osztracizáló kommunikatív jelzés is, amelynek célja a közös figyelmet fenntartása és az információ relevanciájának megerősítése (Ivaskó és Papp 2017). A vizuális nyelv kódjait már ismerő felnőtt a mutatóval nemcsak azt tudja közvetíteni a gyermeknek, ami az adott képen lényegesebb, hanem azt is érzékelteti, hogy a szelekció a jelentések előállításához általában szükséges.

Ezenkívül véleményem szerint azt is feltételezhetjük, hogy egy átlagos műveltségű felnőtt a pedagógiai és szórakoztató célú közös olvasások esetében jellemzően inkább belemerül az élménybe és kevésbé viszonyul – egy eredeti interpretációt megcélzó – kritikus távolságtartással a szövegekhez. Továbbá azt is valószínűsítem, hogy a közvetítő „másodlagos” olvasó és az „elsődleges” gyermekolvasó közötti interakciók során a gyermeki megértés a felnőttéhez közeledik és tisztázódhatnak a megértést zavaró ambivalenciák, ugyanakkor a gyermek is képes olyan nézőpontokat érvényesíteni a szöveggel kapcsolatban, amelyek újszerűnek, innovatívnak tűnnek a kialakult konvenciókhoz már jobban ragaszkodó felnőtt olvasathoz képest.

2. Előtér, háttér és foregrounding a vizuális ábrázolások értelmezésének kontextusában³

A fogalmi rendszer és nyelvi kifejezés kapcsolatát vizsgáló kognitív szemantika egyik központi témája a jelentéstulajdonítás folyamata, amelynek dinamikáját a vizuális percepcióhoz kötődő előtér (*foreground*) és háttér (*background*) fogalmakkal írják le. Igen leegyszerűsítve ennek a dinamikának az a lényege, hogy a befogadás során folyamatosan változik annak megítélése, hogy a koherens olvasat létrejött-e szempontjából a diskurzusnak melyek a fontosabb és kevésbé fontos elemei. A jelen téma vonatkozásában koránt sem lényegtelen, hogy az előtér és háttér közötti reláció a kogníció olyan általános jegyének bizonyul, amely az észlelési folyamatokat éppúgy áthatja, mint például a fogalmi osztályozást. Legtágabb értelmében pedig azt jelenti, hogy korábbi tapasztalatokat használunk fel későbbi tapasztalatok értelmezéséhez, tehát az új tapasztalatot a már meglévőhöz viszonyítva fogadjuk be (Langacker 2008).

3. Ezt a kérdéskört egy másik tanulmányban is tárgyalom, amely a szöveg nélküli képeskönyvek figyelemirányító stratégiáira fókuszál a narratív koherenciateremtés szempontjából. A két szöveg tartalmaz átfedéseket, de más oldalról közelíti meg a figyelemirányítás kérdését, vö. Szilvássy 2024.

A metaforikusan értett előtér-háttér tagolás mind a vizuális, mind a nyelvi kifejezés különböző szintjein megnyilvánulhat, szintaktikai és szemantikai szempontból is különbséget tehetünk fontosabb, feltűnőbb, illetve kevésbé fontos, kevésbé feltűnő egységek között. Az előtér-háttér tagolás ezenkívül a nyelv különböző használati módjaiban is érvényesül, a hétköznapi használat során éppúgy, mint poétikai szövegekben. Az irodalmi szövegek – de a multimodális diskurzusok is – egy idealizált közönségre szabva közvetítenek jelzéseket az olvasó felé: ezzel támogatják az értelmezés és a figyelemirányítás folyamatait. Az irodalmi művek esetében azonban az előtérbe helyezés nem korlátozódik a denotált, szó szerinti jelentés szintjére és nem pusztán információátadás a célja, hanem kiterjed a konnotált jelentések és egy érzelmi-érzelmi-kognitív hatáskomplexum létrehozására is, amelyen keresztül a szöveg értékének és értékeségének felismerése is lehetővé válik. A szövegek esztétikai értéke ugyanis a mindennapi vagy a megszokott nyelvi kontextualizálással szemben mutatkozik meg, amennyiben az esztétikai élmény lényegi sajátjának tekintjük azt, hogy hozzásegíti a befogadót világ- és önmegértésének, ismeretelméleti kategóriáinak megújításához. A foregrounding fogalma ezért többnyire az orosz formalisták által megfogalmazott elidegenítés vagy a jakobsoni irodalmiság kifejezésekkel jelölt tartalmakhoz kapcsolódik, és a kognitív poétika képviselői általánosságban az irodalmi újításokat és a kreatív kifejezésmódokat értik alatta (Stockwell 2002).

Günther Kress és Theo van Leeuwen *Reading images. Grammar of Visual Design* című, a képi kommunikáció tanulmányozása szempontjából mérvadó és átfogó könyvükben a vizuális ábrázolások jelentését vizsgálják szociális szemiotikai megközelítésben, vagyis azt feltételezve, hogy az értelmezés a társadalmi gyakorlattól elválaszthatatlan és a jelentések mindig társadalmi-kulturális szintéren keletkeznek (Kress és van Leeuwen 2021). A kötet fő célkitűzése, hogy leírja azokat a fontosabb szabályszerűségeket, amelyeket a képi kifejezések az üzenet sikeres kommunikációja érdekében alkalmaznak:

„A reprezentációt olyan folyamatnak tekintjük, amelyben a jelek készítői, akár gyermekek, akár felnőttek, valamilyen tárgy vagy entitás – anyagi vagy nem anyagi – reprezentációjára törekszenek. Ebben a folyamatban a tárgy iránti érdeklődésük a reprezentáció készítésének pillanatában összetett, a jelkészítő kulturális, társadalmi és pszichológiai történelméből fakad és az a sajátos környezet határozza meg kereteit és hangsúlyait, amelyben a jelkészítő a jelet létrehozza. Ez az 'érdeklődés' a forrása annak a kiválasztásnak, amit a tárgy bizonyos kritériumoknak megfelelő aspektusának tekintünk, és ezt az aspektust tartjuk az adott kontextusban a tárgy megfelelő reprezentációjának. Más szóval, soha nem az 'egész tárgy', hanem mindig csak a tárgy bizonyos kritériumoknak megfelelő aspektusai vannak reprezentálva” (Kress és Van Leeuwen 2021, elektronikus kiadás oldalszámok nélkül, saját ford.).

A vizuális ábrázolás szerzője annak érdekében, hogy a befogadó figyelmét a ki-

fejezés bizonyos aspektusaira irányítsa, illetve hogy az alkotói folyamatot generáló érdeklődést a befogadóban is felkeltse, stilisztikai eljárásokat alkalmaz. Számtalan eszköz áll ehhez a rendelkezésére, hiszen a vizuális ábrázolások esetében is érvényesek azok az általános elvek, amelyekkel a figyelmet hatékonyan irányítani lehet. A vizuális mezőnek az a része kerül alakként a legnagyobb valószínűséggel a figyelem fókuszába, amely egy vagy több tulajdonsággal rendelkezik az alábbi jellemzők közül: önálló tárgynak vagy jellemzőnek tekinthető; jól körülhatárolt körvonalakkal rendelkezik, amelyek elválasztják a háttértől; a statikus háttérhez képest mozog; időben vagy térben előrébb van, mint a háttér; kiemelkedik a háttérből, részletesebb, jobban fókuszált, fényesebb vagy vonzóbb, mint a háttér vagy a vizuális mező többi része; a vizuális mező tetején, előtt, fölött helyezkedik el, vagy nagyobb, mint a többi rész. A képek-olvasás szempontjából is lényeges, hogy ezeknek a tényezőknek a nyelvi kifejezés szintjén is megvan a megfelelője (Stockwell 2002, 4). Természetesen ebből nem következik, hogy a tényleges befogadó éppen azokat a következtetéseket vonja majd le, amely megfelel a szöveg szándékának, mert a foregrounding a megértés, a szövegfeldolgozás művelési szintjén is érvényesül, de mindenképpen nagyobb valószínűséggel ragadják meg a figyelmét a szöveg által kiemelt részletek, mint a háttérben maradók – amint ezt empirikus kutatások is igazolják (Miall és Kuiken 1999, McCarthy és mtsai 2021).

Miall és Kuiken (1999) tanulmánya rávilágít arra, hogy ha bizonyos narratív vagy stiláris variációk elidegenítik vagy megkérdőjelezzik a megszokott értelmezési gyakorlatokat és az olvasót egy konvencionális érzés vagy fogalom átértelmezésére készítik, akkor létrejön egy sajátosan irodalmi olvasási mód. Az irodalmiság – esztétikai értékeséget is implikáló – fogalma nem szövegtulajdonság, hanem egy olyan befogadási folyamat eredménye, amelyben a szerzők szerint három tényező együttes jelenléte szükséges: a foregroundingként megjelenő stiláris variációké, az ezekből fakadó elidegenítő, új nézőpontokkal szembesítő hatása és a befogadóban végbemenő sémafrissítése. Az olvasási idő mérését és az olvasást kísérő hangos kommenteket alkalmazó empirikus kutatással igazolták ezt a feltételezést, amiből arra is következtettek, hogy az irodalmiság nemcsak egy értelmezői közösség ítéletén alapul, ahogy például Fish (1980) gondolta, hanem mérhető összefüggést mutat bizonyos ingerekre, mint például a stilisztikai eltérésekre, valamint a szöveg térbeli, időbeli és ok-okozati meghatározatlanságára adott válasszal. Miall és Kuiken arra is utalnak, hogy megállapításaik nemcsak verbális szövegekre érvényesek, hanem hasonló folyamat zajlik a képzőművészeti vagy filmes alkotások befogadása során is (1999, 121).

3. Figyelemirányítás és foregrounding kép és szöveg együttműködésével

A figyelemirányítás a képeskönyvek esetében is egy igen komplex folyamat. Ennek nagyobb léptékű áttekintéséhez induljunk ki a képeskönyv általánosan elfogadott meghatározásaiból, amelyek általában két kritériumot hangsúlyoznak: a képeskönyv egyrészt olyan médium, amely a jelentés reprezentációjában kép és szöveg komplex együttműködésére épít, másrészt a verbális kommunikáció nem válhat dominánssá a képpel szemben, a szöveg vagy egyenrangú a képpel, vagy inkább háttérben marad. Az olvasó figyelmének irányításában ennek megfelelően mind a képi, mind a verbális sík kiveszi a részét, egyrészt külön-külön, saját jelölő és figyelemirányítási mechanizmusaik révén, másrészt úgy is, hogy egymásra utalnak. A befogadónak alapvetően értenie kell, hogy mit közvetít a szöveg és mit lát a képen, de azt, hogy a képszöveg miként és mire utal, csak úgy értheti meg, ha a két jelentéssíkot egymásra vonatkoztatja. Figyelme ezért állandó mozgásban van a szöveg és a kép között, de alapvetően nem a szöveg jelent számára kihívást, hanem a képi tartalom, amit a szöveg állításainak segítségével ért meg. Ebben a vonatkozásban az írott szöveg egésze háttérként funkcionál, egyrészt azért, mert a verbális jelrendszer egyértelműbb, kevésbé poliszémikus, mint a vizuális, másrészt azért is, mert a képeskönyvben általában egyszerű, rövid szövegekkel van dolga a befogadónak, nem kell a jelentések után kutatnia. Azzal a helyzettel van itt dolgunk, amire Barthes a következőképpen mutatott rá: „Minden kép poliszémikus, jelentői mögött jelentettek 'lebegő láncát' implikálja, amelyek közül az olvasó némelyiket kiválaszthatja, a többit figyelmen kívül hagyhatja.” A „jelentettek lebegő láncának rögzítésére minden társadalom kialakít bizonyos technikákat” és „a nyelvi üzenet ezen technikák egyike” (Barthes 1990, 67).

A szöveg nagymértékben segíti az olvasót abban is, hogy eldöntse, mi a fontos a képen belül és mi kevésbé. Legtöbbször párhuzamos a kép és szöveg szemantikai kapcsolata, vagyis a kép azt a tárgyat, eseményt ábrázolja, amit a szöveg explicit is állít, és gyakran ugyanazt a részletet emeli ki, állítja előtérbe. A kép és szöveg ilyen interakciójára szinte az összes képeskönyvben találunk példát, így Eric Carle *A telhetetlen hernyócska* című klasszikusnak számító művében is (Carle 2015). A nyitó képen a tojás ábrázolása felel meg a legtöbb olyan feltételnek, amelyek mellett egy adott részlet prominenssé válhat – önálló tárgynak tekinthető, jól láthatóan elválk a háttértől és fényesebb is, mint a vizuális mező többi része. Ennek ellenére centrális helyzetük vagy antropomorf karakterük révén más elemek is vonzzák a néző tekintetét, ezért a prominencia felismerése egy kevésbé gyakorlott képolvasó számára hosszabb ideig tarthat és alaposabb megfigyelést igényelhet. A képi ábrázolás értelmi fókuszának megállapítását a hozzáfűzött szöveg jelentése befolyásolja leghatásosabban: „A holdfényben egy kis tojás feküdt egy levélen” (Carle 2015, 2). A mondatban a tojás szó kerül elsődleges figuraként előtérbe,

azt érezzük kiemelkedőnek a mondat többi részéhez képest, ezért a kép egészének gyors felmérése után figyelmünket a kis fényes alakra irányítjuk, a többi részletet pedig csupán a környezet részének tekintjük. Hasonló kép-szöveg kapcsolatot azért találunk bőven a képeskönyvekben, mert ez a párhuzamos interakció kép és szöveg között kognitív szempontból igen gazdaságos narratív eljárás, amely a befogadótól kevesebb erőfeszítést követel.



2. ábra. Eric Carle: A telhetetlen hernyócska. Pagony Kiadó – a Kiadó engedélyével

Mínt hogy a képeskönyvben állóképek sorozatából épül fel az elbeszélés, az olvasó számára a legnagyobb kihívást a két egymást követő kép közötti reláció megértése tartogatja. Általában a dupla oldalak szerves egységet alkotnak, a lapozás jelent olyan folyamattörést, mint amilyen a vágás a filmben. A Carle-könyv második dupla oldalán, a tojás már nincs jelen, a címben feltüntetett hernyócskát látjuk mozgás közben. A nyitó képhez viszonyítva nincs időbeli és térbeli kontinuitás, ráadásul a központi figurák is különbözőek. Mivel itt már nappal van, nyilvánvaló, hogy valamennyi idő eltelt, de csupán a verbális diskurzusból tudható meg, hogy időközben a hernyócska kikelt a tojásból – feltehetőleg a meleg napfény hatására. A szöveg nem teremt explicit kauzális kapcsolatot, csak egy időbeli sorrendet állít fel a nap melege és a születés között, ezzel mondhatni implikálja a következtetést. Vagyis a befogadó egyrészt esetleges természettudományos tudását felhasználva valószínűsítheti az ok-okozati kapcsolatot a két esemény között, másrészt a narratíva terén szerzett korábbi tapasztalatai segítenek ebben, hiszen „azt, ami valami után következik, úgy olvassuk, mintha annak a valaminek az okozata lenne” (Kovács 2023, 5). Lényeges azonban, hogy a kép nem a születés drámai pillanatát ábrázolja, nincs teljes szinkronban a szöveggel, hanem egy balról jobbra tartó alakot mutat, akinek a mozgásiránya – a nyugati képolvasási tradíciónak megfelelően – azt is sugallja, hogy útnak indult. A szöveg ebben az esetben egy kognitív hiányt tölt ki, az a feladata, mint a párbeszédnek a filmekben, amelyek kapcsán Barthes (1990) a verbális szöveg másik lényeges funkcióját átváltó funkciónak nevezi,

mert nem egyszerűen rögzítő szerepük van a képi információt illetően, hanem úgy viszik előre a cselekményt, ahogy egy váltóversenyben adják egymásnak a stafétát a résztvevők.

Összességében a képeskönyvben a kép és a szöveg között egyfajta munkamegosztás jön létre, amelynek az a célja, hogy az elbeszélés gépezete hatékonyan működjön. A képeskönyvek formanyelve alapvetően e munkamegosztás keretében alakult ki, legelterjedtebb és stilisztikailag legsemlegesebb a párhuzamos narráció, amelyhez képest az eltérő stilisztikai variációk több vagy kevesebb foregrounding hatással járhatnak együtt. Az információ redundanciájának csökkenése, amely arányos a párhuzamos interakciótól való eltérés mértékével, alapvetően a befogadói aktivitás növekedését vonja maga után, vagyis kognitívan nagyobb kihívást jelent a befogadók számára. Két megjegyzéssel árnyalnám a fentieket: egyrészt teljesen párhuzamos elbeszélés a képi és verbális szinten nem jöhet létre, mert a szavak és a képek mediális eltérései nem tesznek lehetővé teljes átfedést. A párhuzamos kép-szöveg viszony esetében olyan kommunikációs technikáról van szó, amely nem hoz jelentősebb információbővülést az interakció során. Másrészt bár szép számban találunk olyan képeskönyveket, amelyek kizárólag párhuzamos elbeszélést alkalmaznak, sok viszont szerencsére az olyan példa is, amelyekben az alkotók váltakozva, meghatározott esztétikai céllal használják a különböző modalitásokat. A változatos és nem öncélú narrációs technikák a képeskönyvi kommunikációt mindenképpen színesítik és minősítik.

4. Ütköző és szubjektív nézőpontok mint foregrounding

Kép és szöveg lehetséges kapcsolatait többen is tárgyalták már a képeskönyvkutatásban, itt Nikolajeva és Scott (2000, 2006) széles körben ismert munkáit idézném fel, akik az interakció variációinak leírásában tulajdonképpen a Barthes-nál megjelenő átváltó funkciót osztják fel még több egységre. Kategóriáik a foregrounding hatások szempontjából is jól használható fogalmak, mivel osztályozásukban a semlegesnek érzett szimmetrikus elbeszéléstől való eltérés szempontja érvényesül. Az eltérés növekvő sorrendjében megkülönböztetik a kiegészítő (*complementary*), a fokozó (*enhancing*) dinamikát, amely során a képek vagy a szavak egymás jelentését kölcsönösen kiegészítik vagy fokozzák, illetve amennyiben a kölcsönhatás még radikálisabb kapcsolatot eredményez a kép és szöveg között, ellenpontoszó (*counterpointing*), sőt ellentmondó vagy tagadó (*contradictory*) dinamikáról beszélnek. Mivel a két szerző itt a jelölők strukturális viszonyaira koncentrálnak közelíti meg a kérdést, kölcsönösségről beszél, a gyerekképeskönyvek alkotói és befogadói gyakorlata felől nézve viszont inkább arra találunk példát, hogy a vizuális sík dominánsabb a kreatív interakció létrejöttében, inkább a képek erősítik fel vagy minősítik át a szöveges közlést, mint fordítva. Tehát a kép képviseli az aktívabb elemet, mond

ellent a szövegnek, ami azért is érthető, mert a képeskönyvalkotók leggyakrabban elsősorban vizuális művészek és csak másodsorban írók.

A stilisztikai jelöltség erősödése azt is jelenti, hogy a kép és szöveg interakciója a narráció feladatának megoldásán túl a narratíva megformáltságára is hangsúlyt helyez, hiszen amint a képi és verbális sík egymást kompromittálja, a befogadó azzal szembesül, hogy az elbeszélésben különböző szólamok, heterogén nézőpontok, érzelmek ütköznek és ezek különböző narrációs szintekhez is tartozhatnak. Az egyik legszembetűnőbb alkalmazási területe ennek a dinamikának a drámai ironia, amelyre Pat Hutchins *Rosie's walk* című képeskönyvét szokták példaként említeni (Nodeman 1988, Nikolajeva 2014, Szilvássy 2022a). Az olvasó azzal az ellentmondással találkozik befogadás közben, hogy a képen gondtalanul sétáló tyúkra egy róka leselkedik, miközben a verbális szöveg narrátora ezt nem említi. Míg a szöveg a főszereplő naiv nézőpontját választva tudósít a tyúkocska átlagos napi rutinjáról, addig a vizuális narrátor egy átfogóbb perspektívából leleplezi a veszélyt és egyúttal a verbális szöveg narrátorának megbízhatatlanságát vagy korlátozott tudását is.

Az ellentmondó dinamikában pedig egy még ennél is radikálisabb eltéréssel találkozunk a kép és szöveg között. Valérie Larrondo és Claudine Desmarteau *Maman était petite avant d'être grande* (1999) (angolul: *When Mommy Was Little*, 2003) című könyvében a vizuális és verbális narrátorok azáltal kerülnek nyílt ellentétbe egymással, hogy a szöveg a szülő gyermekkorában követett példaértékű viselkedését állítja, míg a kép ezt tételesen megcáfolja. Ez az eljárás kifejezetten alkalmas a felnőtt – hatalmi pozíciójából származó – didaktikus ambícióinak ironikus, humoros leleplezésére, mivel már a kisgyermek is felismerik, hogy az állítás és a valóság között néha kirívó ellentmondás van, valamint azt is, hogy ezen nevetni is lehet.

A fenti példák esetében is látszik, hogy a képeskönyvben a verbális és vizuális elbeszélők kapcsolata dialogikus és olykor egymással versengve különböző nézőpontokat képviselnek. Ha a narratív nézőpontot úgy fogjuk fel, hogy az „a szövegek több szintjén is megjelenik, és nem egy előre adott összefüggés ágens és megnyilatkozás között, hanem mindig a textuális működésmódok függvénye” (Füzi és Török, 2019), akkor az említett képeskönyvek nézőpontja éppen az eltérő nézőpontok ütközéséből jön létre. Ez a sajátosság a médium képi-verbális összetettségére is visszavezethető, abból táplálkozó mediális specifikum, amelyet az alkotók erőteljesen fel is használnak művészi koncepcióikban. A képeskönyv „képes egyszerre két irányba nézni és a két nézőpontot egymás ellenében kijátszani [...] a képeskönyv tehát nem csupán egy szövegforma, hanem egy folyamat is, annak egy módja, hogy a szavakkal és a képekkel történjenek dolgok” (Lewis 1996, idézi Arizpe és Styles 2015, 17. saját ford.).

A nézőpontok szubjektívizálása azonban már önmagában is szalienciát ered-

ményezhet (Miall és Kuiken 1999), nem kötődik feltétlenül a kép, illetve a szöveg nyújtotta információk markáns ellentétéhez, más narratív és stilisztikai eszközökkel is megerősíthető. Antoinette Portis *Not a Box* (2011) című képeskönyvében szintén két hang felelget egymásnak az egymást követő dupla oldalakon. Noha itt is megfigyelhető, hogy a képi információ többletet hordoz ahhoz a semleges szöveges állításhoz képest, hogy „Ez nem egy doboz”, nem ez a legfigyelemfelkeltőbb formai megoldása a képeskönyvnek, mert a hangok nem a vizuális és verbális elbeszélőhöz tartoznak, hanem két fiktív karakterhez, amelyek közül az egyik (feltételezhetően a kreatív képi gondolkodás képességét elveszített felnőtt) mindvégig képen kívül marad. A cím már a könyv legelején kijelöli, hogy a tagadó (gyermeki) hang lesz prominensebb a kettő közül és az illusztrátor mindkét elbeszélő szintjén folyamatosan meg is erősíti ezt: a szövegben az ismétlődő tagadással, valamint a vizuális ábrázolásban főként a doboz kreatív metamorfózisával, az ezt kiemelő élénk színekkel, a markáns kontraszttal, a részletesebb, dinamikusabb képekkel és azzal, hogy csak a gyermek alteregója, a kisnyuszi van jelen. Portis kötete a teremtő fantázia értelmezői sémákat megújító erejét mutatja fel a hétköznapi, fantáziátlan beállítódás ellenében, amely során kézenfekvő következtetésként megint a gyermeki és felnőtt gondolkodási modellek kerülnek szembe egymással.

A nézőpontok különbsége vagy különössége tehát felkeltheti az olvasó érdeklődését, azonban az is előfordul, hogy a különösség önmagában nem fejt ki empatikus hatást, ha a szöveg nem segíti megfelelően a kapcsolódást az adott nézőponthoz, vagy bizonyos olvasók nem képesek kapcsolódni, mert nincsenek meg az ehhez szükséges kognitív erőforrásaik. Minden gyakorló pedagógus számára ismert, hogy az eltérő kulturális és biológiai tényezők hatására egy azonos életkorú csoportban egymástól igen különböző képességű és igényű gyermekek találhatóak, vannak közöttük kevésbé gyakorlottak és vannak járatosabbak is a jelek világában. A kognitív képességek ezen kívül egyedileg is folyamatosan alakulnak, az értelmezésben szerzett jártassággal a szövegek által gyakrabban kiváltott ingerek megszokottá válnak. A stilisztikai mintázatok figyelemfelkeltő természetét ezért a változó kognitív tényezők felől is mérlegelni kell: egy adott szöveg kiválasztásánál célszerű megvizsgálni, hogy elérte-e már a befogadó azt a szintet, amit az adott szöveg kognitív elvárásként támaszt, másrészt azt sem szabad figyelmen kívül hagyni, hogy nem váltak-e számára túlságosan is jól ismertté, megszokottá és érdektelenné a szöveg hatásmechanizmusai.

A képeskönyvre is messzemenőig alkalmazható Bruner következő megjegyzése: „Mi lehet az egy mese elmondásában vagy leírásában, amitől a jakobsoni [...] *literaturnosztty* (irodalmisság) életre kel? Az *elmesélésben* jelen kell lenniük olyan 'kioldószerkezeteknek', amelyek az olvasó elméjében a közhelyes fabulából remekbe szabott irodalmi narratívumot hoznak létre. A diskurzus nyelve nyilvánvalóan kritikus szerepet tölt be, de még előbbre való az a tény, hogy létezik egy cselekmény,

s a cselekménynek van egy szerkezete” (Bruner 2004, 25). Hogy a képeskönyv-befogadás és a kreatív narratív megoldások között minőségi következményekkel járó kapcsolat áll fenn, a képeskönyvkutatás ezirányú fokozott érdeklődése is megerősíti. A szakirodalom leginkább az elbeszélő technikák területén megjelenő újításoknak szentel figyelmet *crossover* (Beckett 2017), posztmodern (Sipe és Pantaleo 2010) vagy kihívást jelentő (Evans 2015, Ommundsen és mtsai 2021) képeskönyv címszavak alatt, és ezen belül jellemzően az intertextuális, interpiktóriális, metareprezentációs megoldásokra, bizonytalan oksági összefüggésekre, nem-lineáris vagy multiperspektivikus elbeszélési módokra fókuszálnak. A mi témánkhoz legközelebb ezek közül a *challenging picturebook* felfogása áll, amennyiben a kihívást kognitív szempontból értelmezik és összekapcsolják a szellemi kihívás irodalmi literációs szerepével, ahogy ezt Kümmerling-Meibauer és Meibauer is teszi: „Egy képeskönyv akkor jelent kihívást egy adott fejlődési szakaszban lévő gyermek számára, ha olyan jelzett struktúrákat tartalmaz, amelyek felismerése fejlesztheti az értelmezési készségeket” (2021, 36. saját ford.). Ez a definíció tulajdonképpen összecseng az irodalmi olvasás fent már hivatkozott meghatározásával (Miall és Kuiken 1999), amelynek a foregrounding hatás áll a középpontjában, érdekes módon azonban ezekben a képeskönyvekkel foglalkozó tanulmányokban a foregrounding terminus nem jelenik meg. Kümmerling-Meibauer és Meibauer (2021) a megjelöltség (*markedness*) nyelvészeti pragmatikából származó fogalmát használja a stilisztikai kiemelés értelmében, amelyet a szöveg, a kép, illetve a kép és szöveg interakciójának szintjén helyez el, és néhány példával illusztrál.

Nyilvánvalóan teljességre törekvő felsorolásra ebben a tanulmányban sem nyílik mód, a Carle-könyv kapcsán már magam is bemutattam a figyelemirányítás alapvető működési mechanizmusait a szöveg, a kép szintjén, illetve a kép-szöveg interakciójában. Terjedelmi megfontolásokból a következőkben részletesebben csak a nézőpont kérdését érintem. Választásomat az indokolja, hogy a nézőpont a képeskönyvi kommunikáció mediális sajátosságai miatt különleges státussal bír, másrészt pedig egy olyan narratív instanciáról van szó, amely több narrációs szinten jelentkezik és ezért meglehetősen komplex hatókörű. A nézőpont kapcsán ugyanis foglalkozhatunk a szöveg narrátorának nézőpontjával és azzal, hogy mit és milyen távolságtartással közöl az olvasóval, de a kép narrátorának nézőpontjával is, aki egy adott szemszögből mutatja meg az általa behatárolt és elrendezett látványt a nézőnek, valamint az egyes szereplők nézőpontjaival, amelyekhez a befogadó nézőpontja valahogyan viszonyul, továbbá a multimodális képeskönyvi elbeszélő mindezeket egybeszervező nézőpontjával is. Ez utóbbi vonatkozásban a nézőpont olyan átfogó szerkesztési elv, amely tulajdonképpen a figyelemirányítási stratégiákat is magában foglalja, a befogadó számára lehetővé teszi, hogy az adott módon felkínált látványt és szöveges információkat értelmezze, szemantikailag feldolgozza. Éppen azért, hogy az érvelés körben járását elkerüljük, elemzési szempontként ezt

nem alkalmazom, mindazonáltal szeretném tudatosítani, hogy a *kognitív hangsúlyok megteremtése a képeskönyvekben is egy összehangolt, a diszkurzív és narratív stratégiák együttműködéséből kibomló folyamat és a további példák* ismertetése során is egyértelműsítem majd, hogy az egyes nézőpontok előtérbe állítását egyéb formai, stilisztikai eszközök, technikai megoldások támogatják, amelyek önmagukban szintén szaliens elemek.

5. Az olvasói aktivitás jelentősége az olvasók bevonásában és az irodalmi olvasás kialakulásában

A vizuális érzékelésben is érvényesülő általános figyelemkiváltó feltételek között korábban már említettem, hogy a háttérből kiemelkedő, részletesebb, jobban fókuszált részlet prominenciára tesz szert. A nézőpont esetében ez úgy is érvényesülhet, hogy minél közelebb engedi a narráció az olvasót egy szereplő érzékelési fókuszához vagy pszichikai működéséhez, annál inkább megnyerheti a figyelmét. Tehát a szereplői nézőponthoz közelítés lehet olyan mértékű, hogy foregrounding hatást eredményez. Miall és Kuiken (1999) egy négyes skálán határozza meg a befogadó és szereplő kapcsolatának fokozatait kép nélküli irodalmi elbeszélések vonatkozásában: 1 – az olvasónak nincs kapcsolata a szereplővel, 2. – az olvasó csak a szereplő tetteihez fér hozzá egy külső nézőpontból, 3. – a szereplőhöz mentálisan is közelebb kerül, hozzáfér a gondolataihoz vagy érzéseihez, 4. – a szabad függő beszéd révén intenzív kapcsolat fűzi a szereplői tudathoz. A szereplő gondolataihoz, érzéseihez közelebb kerülő olvasó empatikus bevonása a saját és más nézőpontok olyan reflektált találkozását hívhatja elő a gyerekeknek szánt képeskönyvekben is, amelyet Jauss (1982, 681) mint „önmagunk megtapasztalását a másik megtapasztalásában” vagy mint „az önmagunk élvezetét a másik élvezetében” jellemez és az esztétikai tapasztalat meghatározó jellemzőjének tart. Ilyen tapasztalatra nyújthat lehetőséget már az óvodás korosztály számára a következő képeskönyv, amely a befogadói kompetenciákhoz igazodva változatos narrációs technikák alkalmazásával segíti az olvasó empatikus bevonását.

Chris Raschka *A Ball for Daisy* (2011) című szöveg nélküli képeskönyve úgynevezett *silent book*, csendeskönyv vagy képkönyv, amely a hagyományos képeskönyvhöz képest egy rendhagyó mediális változatnak tekinthető és stilisztikai eredetisége tulajdonképpen elhelyezhető a korábban említett kép-szöveg interakciók sorában, hiszen olyan kommunikációt valósít meg, amely tudatosan mond le a verbális szöveg nyújtotta lehetőségekről, pontosabban a verbalitás jelentésrögzítő funkcióját a minimálisra csökkenti. A Caldecott-díjjal kitüntetett mű egy kiskutya, Daisy és a labdája történetét beszéli el és határozottan törekszik arra, hogy az olvasó számára megkönnyítse az eseménysor követését, megértesse vele a szereplő érzelmeit és motivációit, amelyek az ok-okozati összefüggések lényegi mozzanatát adják.

Ez az elbeszélői magatartás azért is kiemelendő, mert a képkönyvek gyakran nagy kognitív hézagokkal valósítják meg az elbeszélést és inkább asszociatív láncokat keltenek a befogadóban, mintsem egy összefüggő történetet hívnának elő. Itt viszont az illusztrátor ügyel a vizuális koherencia és hangsúlyok plasztikus megteremtésére: a címmel bevezetett szereplő és a tárgy könnyen azonosíthatók, jelenlétük folyamatos, az olvasó szeme reflexszerűen szegeződik a piros labdára. A piros szín figyelemfelhívó hatása univerzális és a képeskönyvekben is széleskörűen elterjedt. Szokatlan eljárás viszont, hogy az új labda okozta öröm ábrázolását milyen sok kisformátumú képpel oldja meg kötet. A főszereplő figura így nem válik statikus-sá, még akkor sem, amikor alszik, mint ahogy a néző tekintete is végig mozgásban van: a „lassított”, inkább filmszerű, mint képeskönyvbe illő képsorok révén egy-egy oldalon a kiskutya játékának több mozzanata tárul elénk, úgy figyelhetjük meg bensőséges viszonyát a labdához, mintha mi is ott lennénk a jelenetben. Az elbeszélés ideje annyira lelassul, hogy az elbeszélő időhöz közelít, ezáltal az olvasót is lassú és „közeli” olvasásra készíti, hiszen belefeledkezhet az illusztrációk nézegetésébe és érzéki képet alakíthat ki a szereplő érzelmi és mentális folyamatairól. A stilisztikailag is markáns közelítés segíti a társas kapcsolatokban még járatlanabb befogadót, hogy figyelmét a karakter érzéseire fókuszálja és empatikusan viszonyuljon hozzá. Katja Mellmann szerint az empátia nem következhetne be a szereplő érzéseiről kialakított „határozott érzéki elképzelés” nélkül (2017, 244), és mivel az ilyen elképzelések létrejöttéhez bizonyos időre van szükség, az olvasói érzések intenzitása erősen függ attól, hogy a szöveg mennyire részletesen ad meg erre vonatkozó információkat, illetve mennyi időt szán az információk feldolgozására.

A szóban forgó jelenet azt is megmutatja, hogy a képeskönyvben az olvasó nemcsak explicit formájában ismerheti fel az érzelmi szemantikát (pl. amikor a verbális narrátor elárulja, hogy egy szereplő boldog, illetve szomorú, vagy az illusztráción ezeknek az érzéseknek megfelelő egyértelmű arckifejezést látunk), hanem számos más implicit szövegjellemző is hozzásegíti ehhez. Az implicit jelentések feltárása kognitív konstruálási folyamatokat feltételez, ezért jobban igénybe veszi az értelmező aktivitását, ami egyik feltétele annak, hogy az olvasók úgy érezzék, a szöveg erőteljesebb rezonanciát vált ki bennük, maradandóbb emlékeket és élvezetet nyújt számukra (Stockwell 2009). *A személyes emlékek aktiválásának köszönhető erős szubjektív bevonódás lényegi alkotóeleme az esztétikai-érzelmi élménynek, ami az esztétikai-érzelmi célú szövegek megkülönböztető sajátossága az információközlésre törekvő kifejtő szövegekkel szemben.* Chris Raschka a téma megválasztásával az óvodáskorú befogadók számára is ismert élethelyzetet idéz meg, és az ahhoz kapcsolódó érzelmi tapasztalatokat vonja be. Joggal feltételezi, hogy ideális olvasója kapott már hasonló ajándékot és rendelkezik azoknak az érzéseknek az emlékével, amelyek általában egy kedvenc tárgy birtoklását, illetve elvesztését kísérik.

Daisy története természetesen happy enddel zárul. A kiskutya másodszor is

kap egy labdát, ezúttal egy megnyugtató világoskéket. A történet végén a két kiskutya újra boldogan játszik a parkban. Ezzel a megoldással a szerző a hangsúlyt áthelyezi az elvesztett tárgyról valami értékesebbre: az ábrázolás részletei már nem a reprodukálható tárgyhoz, hanem a barátához és a közös tevékenységhez kötik a pozitív érzelmeket. Az érzelmi és a morális rend helyreáll és egy új minőség is létrejöhet a befogadó világról alkotott reprezentációjában, az ábrázolt történet érzéki impulzusokon keresztül szellemi, érzelmi és morális gyarapodást is jelenthet számára.

6. Konklúzió

A tanulmányban a figyelmi működés és a képeskönyv-befogadás kapcsolatának néhány aspektusát igyekeztem bemutatni abból a felvetésből kiindulva, hogy *a befogadóban a kevésbé megszokott stiláris megoldások figyelemkoncentrációt váltanak ki, amely sajátosan irodalmi olvasási módot eredményezve a befogadót egy konvencionális érzés vagy fogalom átértelmezésére készíteti. A képeskönyv-médium igényesen kivitelezett darabjai ezekhez a tapasztalatokhoz korai és meghatározó élményanyagot nyújthatnak.* Mind a vizuális, mind a verbális kommunikáció területén kiválóan fejleszthetik a figyelmi képességeket azáltal, hogy az olvasónak a jelentések reprezentációjához a szöveg és kép részleteit önmagukban is értelmeznie kell, illetve azokat egymásra is kell vonatkoztatnia. A két szint gyakran párhuzamosan irányítja a figyelmet egy adott irányba, máskor viszont ellent is mondhatnak egymásnak.

A képeskönyvek a kezdő vagy haladóbb olvasók számára megteremtik azt a gyakorlóterepet, amelyen a későbbi olvasmányaik, a komplexebb képnélküli szövegek befogadásához szükséges részképességeket is gyakorolhatják. A nagyobb kihívást jelentő képeskönyvek erre még tágabb lehetőséget biztosítanak, mert a rendhagyó vizuális vagy narratív megoldások, a szokatlan szöveg és kép kapcsolatok fokozott figyelmet, nagyobb kreativitást és aktívabb kognitív működést várnak el. A hagyományos képeskönyv-kommunikációt megújító képeskönyvek szembesítik a befogadót a fikciós világok konstruáltságával, felfedik számára például a szövegek többrétegűségét vagy azt a sajátos helyzetet, hogy a narráció akadályokat állít fel a történet megismeréséhez vezető úton. A szövegnélküli képeskönyvek különösen nagy kihívást jelenthetnek ezen a téren, nagyfokú vizuális érzékenységet és problémamegoldási képességet, a saját tapasztalatok fokozott bevonását kívánhatják meg egy koherens olvasat megalkotása érdekében. Még azok a silent book művek is erőteljesen számítanak a befogadó aktivitására, amelyek viszonylag sok információval látják el az olvasót az összefüggő történet megalkotásához, ahogy azt Chris Raschka könyve példázta.

Minthogy a gyerekeknek szóló képeskönyvek „kiemelik a tanulásra érdemes részleteket” (Nikolajeva 2014), nyomokat hagynak, megjelölik, előtérbe állítják azokat

az információkat, amelyek az adott szöveg irodalmi olvasásához támpontul szolgálhatnak, *ideális esetben a megfelelő mennyiségű és minőségű input révén a kezdő olvasó olyan professzionális olvasóvá válhat, akit éppen „a figyelem speciális minősége” különböztet meg egy kevésbé kreatív értelmezőtől* (Molnár 2015, 7). Ennek az olvasási, olvasói minőségnek a korábbi irodalmi és kulturális tapasztalatok képezik az alapját, hiszen csak azt vesszük észre, ami bizonyos mértékig megfeleltethető az elvárásainknak. *A figyelmi folyamatok speciális igénybevétele éppen ezért a vizuális és irodalmi literáció nélkülözhetetlen elemét alkotja, amely szorosan kapcsolódik a gyermek fejlődésének egyéb – kognitív, érzelmi, morális és nyelvi – területeihez is.*

The first steps in literary learning. Attention direction and foregrounding in picturebooks

Reception of picturebooks, which takes place in the early stages of visual and literary literacy, is possible when a young child has a certain level of attentional capacity. In the introduction to this study, I will first examine the relationship between attentional processes and picturebook reception among the youngest recipients, because already here we can find connections that will play a role later on (habituation - dishabituation, social and cultural frameworks for shaping and motivating attention). I will then look at the media-specific procedures of directing attention in relation to the representation of narrative and the interaction between foregrounding and literacy. In this context, I assume that in the picturebook, image and text contribute separately to the creation of cognitive emphases, and the relationships between them are ranging from stylistically neutral parallel narratives to stylistically foregrounded counterpoint or contradictory relationships. Since in the latter case divergent narratives are accompanied by counterpointing or opposing perspectives, the use of idiosyncratic perspectives is one of the most common means in children's picturebooks to achieve significant cognitive changes in the target audience.

On the one hand, the examples studied show that picturebooks generally try to direct the attention of the inexperienced reader in a clear way, but at the same time some *challenging picturebooks* also try to renew the reader's expectations and routines by using more unusual techniques and leaving more room for the reader's activity. As unusual stylistic elements attract the attention of the audience, they also play an important role in the acquisition of interpretive skills and literary competence.

Keywords: attention direction, literary literacy, picturebooks, children's literature, foregrounding, joint attention, silent book

Hivatkozások

- Arizpe, Evelyn & Styles, Morag. *Children Reading Picturebooks. Interpreting Visual Texts*. Routledge, 2015. URL: <https://api.taylorfrancis.com/content/books/mono/download?identifierName=doi&identifierValue=10.4324/9781315683911&type=googlepdf>.
- Barthes, Roland. „A kép retorikája.” Ford. Angyalosi Gergely. *Filmkultúra* 5 (1990), 64–71.
- Beckett, Sandra L. „Crossover picturebooks”. *The Routledge Companion to Picturebooks*. Routledge, 2017, 209–219.
- Bruner, Jerome Seymour. *Valóságos elmék, lehetséges világok*. Ford. Ehmann Bea & Ülkei Zoltán. Budapest: Új Mandátum, 2005.
- Carle, Eric. *A telhetetlen hernyócska*. Budapest: Pozsonyi Pagony, 2022.
- Cole, Michael & Cole, Sheila R. *Fejlődéslélektan*. Osiris Tankönyvek. Budapest: Osiris.
- Danis, Ildikó és tsai. *A koragyermekkorai fejlődés természete – fejlődési lépések és kihívások*. Nemzeti Család- és Szociálpolitikai Intézet, 2011.
- Eco, Umberto. *Kant és a kacsacsőrű emlős*. Ford. Gál Judit. Budapest: Európa Könyvkiadó, 1999.
- Eco, Umberto. *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*. Bompiani, 1979.
- Evans, Janet. *Challenging and Controversial Picturebooks. Creative and Critical Responses to Visual Texts*. Routledge, 2015.
- Fish, Stanley. *Is There a Text in This Class? The Authority of Interpretive Communities*. Harvard University Press, 1980.
- Füzi, Izabella & Török, Ervin. *Bevezetés az epikai szövegek és a narratív film elemzésébe*. 2019. URL: <http://gepeskonyv.btk.elte.hu/adatok/Magyar/58F%FCzi/Vizu%E1lis%20%E9s%20irodalmi%20narr%E1ci%F3%20%28E%29/tankonyv/tartalom.html>.
- Ivaskó, Livia & Papp, Melinda. „A kulturálisan releváns információk átadása mint az emberi nyelvhasználat egy sajátos lehetősége”. *Stratégiák és struktúrák: tanulmányok Kenesei István 70. születésnapjára*. Szerk. Szécsényi Tibor & Németh T. Enikő. JATEPress Kiadó, 2017, 21–33.
- Jauss, Hans Robert. *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1982.
- Juhász, Valéria. „A literációs tudatosság kialakulása az olvasástanulás előtt”. *Könyv Könyvtár Könyvtáros* 26 (2017), 38–44.

- Juhász, Valéria. „A mesélés, képeskönyv-nézegetés szerepe a literációs nevelésben”. *Határtalan nyelvészet alkalmazásban, határtalan alkalmazás a nyelvészetben 2.* Szerk. Basch Éva, Erdei Tamás & Juhász Valéria. 2021, 11–24.
- Kovács, András Bálint. „Ismétlés és kauzalitás. A kis valószínűségű esemény”. *nCOGNITO-Kognitív Kultúraelméleti Közlemények 2.1* (2023), 5–24. DOI: 10.14232/ncognito/2023.1.5-24.
- Kress, Gunther & Leeuwen, Theo van. *Reading Images. Grammar of Visual Design.* New York: Routledge, 2021.
- Kümmerling-Meibauer, Bettina & Meibauer, Jörg. „Cognitive challenges of challenging picturebooks”. *Exploring Challenging Picturebooks in Education.* Szerk. Gunnar Haaland, Bettina Kümmerling-Meibauer & Åse Ommundsen. New York: Routledge, 2021.
- Langacker, Ronald W. *Cognitive Grammar. A Basic Introduction.* Oxford University Press, 2008. DOI: 10.1093/acprof:oso/9780195331967.001.0001.
- Larrondo, Valérie & Desmarteau, Claudine. *Maman était petite avant d'être grande.* Seuil Jeunesse, 1999.
- McCarthy, Kathryn S. és tsai. „Constructing mental models in literary reading. The role of interpretive inferences”. *Handbook of Empirical Literary Studies.* Szerk. Donald Kuiken & Arthur M. Jacobs. De Gruyter, 2021, 85–118. DOI: 10.1515/9783110645958-005.
- Mellmann, Katja. „Emotionalisieren”. *Erzählen. Ein interdisziplinäres Handbuch.* Szerk. Martínez Matías. Stuttgart: J.B. Metzler, Springer, 2017, 243–249.
- Miall, David S. & Kuiken, Don. „What is literariness? Three components of literary reading”. *Discourse Processes 28.2* (1999), 121–138. DOI: 10.1080/01638539909545076.
- Mitchell, WJ. Thomas. *What Do Pictures Want? The Lives and Loves of Images.* University of Chicago Press, 2005.
- Molnár, Gábor Tamás. „A figyelem művészete. Bevezetés az irodalmi műértelmezésbe. Habilitációs értekezés”. Dissz. ELTE BTK, 2015. URL: <https://real.mtak.hu/27027/>.
- Nagy, Diána. *Formák.* Baba geometria. Budapest: Móra, 2018.
- Nagy, Diána. *Minták.* Babageometria. Budapest: Móra, 2019.
- Nagy, Diána. *Ritmusok.* Babageometria. Budapest: Móra, 2019.
- Nagy, Diána. *Vonalak.* Babageometria. Budapest: Móra, 2018.
- Nikolajeva, Maria. *Reading for Learning. Cognitive Approaches to Children's Literature.* John Benjamins Publishing Company, 2014. DOI: 10.1075/clcc.3.
- Nikolajeva, Maria & Scott, Carole. *How Picturebooks Work.* New York: Routledge, 2006. DOI: 10.4324/9780203960615.

Nikolajeva, Maria & Scott, Carole. „The dynamics of picturebook communication”. *Children’s Literature in Education* 31.4 (2000), 225–239. DOI: 10.1023/A:1026426902123.

Nodelman, Perry. *Words About Pictures. The Narrative Art of Children’s Picture Books*. Athens: University of Georgia Press, 1988.

Ommundsen, Åse, Haaland, Gunnar & Kümmerling-Meibauer, Bettina, szerk. *Exploring Challenging Picturebooks in Education. International Perspectives on Language and Literature Learning*. Routledge, 2022.

Pethő, József. „A figura-alap viszony és a stílus”. *A stílus szociokulturális tényezői. Kognitív stilisztikai tanulmányok*. Szerk. Tátrai Szilárd & Tolcsvai Nagy Gábor. Budapest: Eötvös Lóránd Tudományegyetem, 2012, 73–92.

Portis, Antoinette. *Not a box*. Harper Collins, 2011.

Rakoczy, Hannes. „Foundations of theory of mind and its development in early childhood”. *Nature Reviews Psychology* 1.4 (2022), 223–235. DOI: 10.1038/s44159-022-00037-z.

Raschka, Chris. *A ball for Daisy*. Random House Children’s Books, 2011.

Révész, Emese. „A vizuális narráció eszköztára a Design-könyvek sorozatában”. *Studia Litteraria* 58 (2019), 166–193. DOI: 10.37415/studia/2019/58/4268.

Sipe, Lawrence R. & Pantaleo, Sylvia. *Postmodern picturebooks. Play, parody, and self-referentiality*. Szerk. Lawrence R. Sipe & Sylvia Pantaleo. Routledge, 2010.

Stockwell, Peter. *Cognitive Poetics. An Introduction*. London és New York: Routledge, 2002.

Stockwell, Peter. „The cognitive poetics of literary resonance”. *Language and Cognition* 1.1 (2009), 25–44.

Szabó, Judit. „Közös figyelem és teatralitás. Figyelemirányítás Szophoklész Trakhszi nők című tragédiájában”. *nCOGNITO - Kognitív Kultúraelméleti Közlemények* 3.1 (2024), 69–89. DOI: 10.14232/ncognito/2024.1.69-89.

Szilvássy, Orsolya. „A félelem játszótérén. Érzelmi kompetenciafejlesztés negatív érzelmeken keresztül a gyermek- és ifjúsági irodalomban”. *nCOGNITO - Kognitív Kultúraelméleti Közlemények* 1 (2022a), 72–92. DOI: 10.14232/ncognito/2022.2.72-92.

Szilvássy, Orsolya. „Képes történetek. A figyelemirányítás technikai és az olvasói figyelemirányulás kognitív folyamatai az óvodáskorú olvasókat megszólító szöveg nélküli képeskönyvek befogadásában”. *Kép(es) a könyv. Tanulmányok a csendeskönyvekről*. Szerk. Varga Emőke. Gyermekirodalmi Műhely, 2024, 180–200.

Szilvássy, Orsolya. „Képeskönyvekkel az érzelmi kompetenciák fejlesztéséért”. *Deliberationes* 15 (2022b), 186–196. doi: 10.54230/Delib.2022.2.186.

Tomasello, Michael. *Gondolkodás és kultúra*. Ford. Gervain Judit. Budapest: Osiris, 2002.

Varga, Emőke. „A képeskönyvek óvodai felhasználása”. *Módszertani Közlemények* (2021), 65–92.

Varga, Emőke. „Akusztikus-vizuális együttműködés a képeskönyves mesélésben”. *Partitúra* 15 (2021), 31–40. doi: 10.17846/PA.2020.15.2.31-40.

Varga, Emőke. *Az illusztráció a teóriában, a kritikában, az oktatásban*. Budapest: L'Harmattan, 2012.

Vygotszky, L. S. *Mind in Society. Development of Higher Psychological Processes*. Szerk. Michael Cole és tsai. Cambridge Massachusetts, London: Harvard University Press, 1978. doi: 10.2307/j.ctvjf9vz4.

VÁRADI GÁBOR
Szegedi Tudományegyetem

Panelekre és buborékokra összpontosítva

A vizuális narratíva figyelemre ható eszközeinek működése és csapdái a képregényekben

Absztrakt

A képregény különös, hibrid művészeti ág és egyúttal olyan médium, mely már elég régi ahhoz, hogy saját tudománya legyen, ahhoz viszont még túlságosan új, hogy a tudományos és művészeti világ is elfogadja más médiumokkal egyenértékűnek. Tanulmányomban a képregény befogadásáról, vizuális és textuális összetevőinek értelmezéséről és arról írok, hogy a képregény mint médium sajátos eszköztárának elemei hogyan irányítják a befogadó figyelmét. A képregény meghatározása után Mike Borkent könyvének (*Comics and Cognition*, 2023) gondolatmenetét követve a multimodális komplexumok olvasásának jellemzőivel és jellemző csapdáival foglalkozom. A továbbiakban a vizuális és textuális elemek együttes értelmezéséről, továbbá az ezeket rendező képregényes eszközök, panelek és csatornák működéséről, illetve szerepkörük határainak túllépéséről lesz szó, képregényes és más médiumokból származó, de a képregény-olvasás automatizmusait kihasználó példákon keresztül. Tanulmányom utolsó fejezetét pedig a képregény egyik legalapvetőbb eszközének, a szóbuboréknak szentelem.

Kulcsszavak: képregény, figyelemterelés, képolvasás, multimodalitás, panelrács, csatorna, szóbuborék

1. „Az elmémet figyeljék, mert csalok.” – Elöljáróban

Rodolfo, a Kádár-korszak híres tévésztár-bűvészenek idézett, ámde eltorzított mondása¹ nyomán képzeljük el egy apró „bűvésztrükköt”! Három, véletlenszerűen választott képre lesz hozzá szükség. Mindegy, milyen technikával készültek, és ha képesek vagyunk felismerni, mit ábrázolnak, lényegében nincs jelentősége, hogy mi van rajtuk, például egy épület, egy női alak, egy használati tárgy. Lényeg, hogy mind egyértelmű és nincs közük egymáshoz. Most lerakjuk őket egy sorban egymás mellé, néhány centi távolságot hagyva közöttük, valahogy úgy, ahogy a jósnő teszi egymás mellé a tarot pakli lapjait. És most jön a varázslat. Csak nézzük meg, mi van előttünk! – Egy képregény.

Nem bonyolult a történet és korántsem teljes. Valószínűleg valaminek a kezdete. Egy helyszínt látunk, majd egy szereplőt és utána valamit, aminek a történetben szintén fontos szerepe lesz. Lehet, hogy ez egy krimi: egy tetthely, az áldozat (vagy éppen a tettes) és a történet McGuffinja, vagyis, ami körül az események zajlanak. Lehet egy ellopott értéktárgy, de akár a gyilkos fegyver is (nyilván befolyásolja képzeletünket, hogy a harmadik képen milyen tárgy van). De lehet bármi más is. Egy vicces történet felvezetése, egy tragikus emlék felidézése, bármi, amit a rendelkezésekre álló információkból, a szociális és kulturális háttértudás-hálózatunkból (Pierre Bourdieu ezt nevezi habitusnak, vö. Bourdieu 1978) és pillanatnyi lelkiállapotunk belső figyelemterelő mechanizmusaiból össze tudunk rakni képzeletünk segítségével. Hiszen többek között ez különbözteti meg az embert az állatoktól. A legintelligensebb főemlősök tudják, hogyan működik az ajtó, a zár és a kulcs, mégsem képesek ezt a tudást akkor használni, ha annyira sötét van, hogy nem látják az ajtót, a zárat és a kulcsot. Nem tudják ugyanis elképzelni, hogy ezek akkor is ott vannak és ugyanúgy működnek, mint amikor látják. Az ember tudja, ha valamit meg tud csinálni, akkor azt meg is kell csinálnia.² Tehát, ha el tudja képzelni és működik, akkor nem fogja tudni kikapcsolni: működni fog akkor is, ha éppen csak egy bűvésztrükkéről van szó.

De mi történik tulajdonképpen? Bennünk jön létre a képregény, mert az, amit a bűvész elénk tesz, nélkülünk csak három kép. Amikor azonban a képekre figyelünk, azok elrendezése eltereli a figyelmünket egy olyan irányba, ahol a képek képregénnyé formálódnak. Ahhoz, hogy a képregények működését megértsük, tájékozódhatunk formai (vagy szemiotikai), narratológiai, kultúratudományi, de akár pszichológiai, filozófiai vagy kognitív vizsgálatok irányába is (Rey Cabero és mtsai

1. „Figyeljék a kezemet, mert csalok!” Rodolfo, polgári nevén Gács Rezső (1911–1987) bűvész, érdemes és kiváló művész idézett mondata a korszak egyik mémje volt.
2. „But that was the bargain – you shod anything they brought to you, anything, and the payment was that you could shoe anything” (Pratchett 1992). A magyar változatban kevésbé jön át a képesség és kötelesség viszonya: „De ez volt az ár. Meg tudott patkolni bármit, amit hoztak neki, bármit – viszonzásként képes is volt megpatkolni bármit.” (Pratchett 2007)

2023, 28–30). Viszont éppen ez a sokféle megközelítés egyik-másik elméletet homályossá vagy vitatottá is teheti. Éppen ezért alább kísérletet teszek a képregény szerveződésének, vizuális és textuális eszközeinek általános bemutatására, illetve a figyelem felkeltésében és irányításában játszott szerepükre. Ebben és a továbbiakban az értelmezéssel és figyelemmel kapcsolatban is leginkább Mike Borkent *Comics and Cognition* című könyvére, mint a témában íródott egyik legújabb műre és információforrásra támaszkodom (Borkent 2024).

2. „Az ifjú nemzedékek megrontója”³ – A képregény meghatározásának nehézségei

Ha a tömegmédiá diskurzusait szemléljük, láthatjuk, hogy sokszor „műfajként” hivatkoznak a képregényre, ami könnyen megkérdőjelezhető. Ha pl. a sci-fit, a tragédiát vagy a western-t tekintjük műfajnak, melyek különböző művészeti ágakban és/vagy médiumokban is megjelenhetnek (irodalom, színház, film), akkor láthatjuk, hogy a képregény egy ennél általánosabb formátumot jelöl, amely ezeket a műfajokat megjelenítheti.

A „művészeti ág” egy másik, gyakran hangoztatott kifejezés, amelyet a főleg francia nyelv- és műveltségi területről származó „kilencedik művészet” megnevezéssel is alátámasztanak. Ennek az elméletnek a lényege az, hogy a klasszikus hét művészeti ág (festészet, szobrászat, építészet, irodalom, zene, tánc, színház, később színház- és film) mellé a modern világban újabbak (pl. a nyolcadik a rádió, később a televízió művészete vagy ezek alternatívájaként a fényképészet) kerültek. A képregény ebben a felosztásban a kilencedik művészet (bár eredetileg a konyaművészet volt az) (Bayer 2017), mert olyan jellemzőkkel bír, amelyek a már meglévő művészeti ágakban nem érhetők tetten. És itt nemcsak arról van szó, hogy különböző művészetek, jelen esetben a festészet és az irodalom (vagy a színház és film) történetet ábrázol, és van benne díszlet (képzőművészetek), akár zene és tánc is. A képregény esetében egy különálló művészeti ágról beszélhetünk, mert az egyes mediális komponensek másképpen működnek, mint az irodalomban vagy a képzőművészetekben. Annak folytán azonban, hogy kialakult egy tömegkulturális termékeket is kitermelő képregényipar, sok esetben e „művészet” valóban művészi mivolta is megkérdőjelezhető. Az esztétikai értékítéletekről függetlenül azonban minden képregényre igaz, hogy egy vizuális és textuális elemekből álló (kettős kódolású) narratíva, melynek értelmezésénél ezek az elemek különböző kódolásuk ellenére is egységgé formálódnak a képregény megalkotójának és olvasójának elméjében.

Talán akkor vagyunk a legközelebb az igazsághoz, ha a képregényt „médium-

3. Scott McCloud monográfiájának 17. oldalán a képregényre vonatkozóan négy különböző definíciót vázol fel, és ezek egyike az idézett kifejezés (McCloud 2007).

nak” nevezzük: a közlés egy módjának, amely eltér a többi lehetséges közlési módtól. Bár a képregény elemeiben felismerhetők más műfajoktól, illetve médiumoktól kölcsönzött formák, ezek együttes működése mégis különálló közlési módot alkot. Borkent gondolatmenetét követve, a képregény médiumként való besorolásával kapcsolatban Marc Singer és John Bateman nézetét idézném (Singer 2018, 18–24; Bateman 2018, 128–153). Míg előbbi azzal érvel a képregény médiumként való besorolása ellen, hogy olyan kommunikációs forma, mely elkülönül a kommunikáció terétől, így a képregény csak a nyomtatott (illetve egyre inkább a digitális) médium egyik közlési formája, addig utóbbi a képregényt egy bonyolultabb médium-családban vagy elágazási rendszerben a nyomtatott sajtó egyik almédiumaként aposztrofálja. Ez utóbbi megkülönböztetéssel Bateman mintha igazságot akarna tenni a képregény médiumként, vagy egy médiumhoz tartozó közlési formaként való besorolása közt, ugyanakkor a médium, almédium stb. közti következetes különbségtételhez, legalábbis egyelőre, nem kínál megfelelő terminológiát (Borkent 2024, 21–22).

A képregény elemzésének és értelmezésének különálló tudományága is van már, melyet számos más név mellett (mint *comics studies*, sztripológia) panelológiának is neveznek (ld. még Maksa monográfiáját, 2024), utalva ezzel egy fogalomra, mely a képregények megértésének egyik kulcsfontosságú eleme. A képregény nemcsak kép és szöveg vagy szöveg és kép, de amitől külön kifejezési formává válik, az Barbara Postema szerint a képek elkülönítése, teresítése és sorba rendezése (*separation, spatialization, and sequentialization*) (Postema 2013). Ezzel alakul ki az a rendszer, ami a képeket keretbe foglaló panelekből⁴ és az ezek közötti csatornákból áll. Ez működteti a képregényt egy másik fontos építőelem, a szóbuborék mellett. Lentebb erre bővebben is kitérek, de előbb ejtsünk még néhány szót az olvasásról.

3. A kép nem ördögtől való, bár... – Szöveg és kép hierarchiája

A képregények kirekesztése az irodalmi kánonból – ami egyébként jelenleg folyamatosan oldódik – annak tudható be, hogy az írásbeliség (*literacy*), mint a kultúraközlés hagyományos modellje magasabb presztízsűnek tekinti a pusztán nyelvi eszközökkel kódolt gondolatokat. Az „olvasás” a nyelvi jelek értelmezése, és ezt a folyamatot a képek csak összezavarják, elterelik a figyelmet. Ez az érvelés abban a tekintetben releváns, hogy a képregény egyik strukturális jellemzője pontosan a figyelem terelésére alkalmas mivolta.

Borkent (W.J.T. Mitchelre támaszkodva) ennek a hierarchiának az eredetét, melyben a képek mindenképpen alárendelt szerepet játszanak, egészen az Ószövegig vezeti vissza (Mitchell 2008, 15–19). Mint írja, a Mózes által a Sinai hegyről lehozott Tízparancsolat pusztán nyelvi elemekkel kódolt, „tisztá” szöveg volt és az

4. A panel régebbi magyar neve a nem túl szerencsés képkocka, ami a filmkockával rokon szó, és kétdimenziós képre utal egy háromdimenziós test nevével.

isteni igazságot jelképezte, míg vele szemben az Aranyborjú bálványa képmás volt, az igazságtól való eltévelyedés, a hamisság szimbóluma (Borkent 2024, 14–15).

Ettől fogva a hagyományos kultúrafelfogás a pusztán nyelvi elemek használatával történő írást és olvasást a kultúra kódolásának és dekódolásának legmagasabb fokaként tartja számon, melynek eléréséhez a szöveghez társított képeket fokozatosan el kell hagyni. Ebbe az elgondolásba illeszkedik a mediális szocializáció egyik elgondolása is: az ifjú elme a kisgyerekek képeskönyveitől, az olvasás elsajátítása és rutinossá tétele folyamán jut el a vizuális ingerektől megszabadított, „tisztá” szövegig, az olvasás legvégső és legfennköltebb céljáig.

Fredric Wertham az 1950-es években képregényellenes hadjáratot hirdetett Amerikában, amelynek keretében a morális rosszért, bűnért és elfajzásért a képregényeket tette felelőssé, következésképpen ezek megsemmisítésére és betiltására ösztönözte a lakosságot. Könyvében, a *Seduction of the Innocentben* az olvasás és a képolvasás közti egyik legnagyobb különbség úgy jelenik meg, hogy míg a képregényekben vizuálisan is ábrázolt bűn, kegyetlenség, erőszak és különösen ezek következményei romboló hatásúak az olvasókra nézve, addig a szövegben ábrázolt kegyetlenség és erőszak (hallgatólagosan) elfogadható (Wertham 1954). A vita gyökerei, miszerint az emberi szenvedést megjelenítő vizuális alkotások (legyenek azok szobrok, filmek, képek, képregények, videójátékok) brutalitása első pillanatra is szembeötlő és esztétikai szempontból alacsonyabbrendű, Lessing Laokoon szoborcsoportról írt esszéjéig⁵ nyúlnak vissza (vö. Lessing 2010; Hárs 2012, 15).

Az írásbeliség multimodális modellje (*multiple literacies*) ezzel szemben úgy érvel, hogy a kultúraközlés minden formája multimodális, azaz különböző közlési formákat tartalmaz, melyek mind befolyással bírnak a befogadóra, és ezzel az olvasást is új keretek közé helyezik (Borkent 2024, 18–20). A szöveg és kép együttes alkalmazása tehát már csak azért sem lehet alacsonyabb presztízsű a csak nyelvi elemekből álló szövegnél, mert már ez utóbbi is multimodalitást mutat. A „tisztá”, pusztán nyelvi elemekkel kódolt szöveg sem az, aminek elsőre látszik: az olvasó egy, csak betűket és egyéb írásjeleket tartalmazó szöveget is felmér vizuálisan, és eközben bizonyos jeleket kódol, melyek a szöveghez tartoznak, pedig nem a nyelvi kódolás részei: ilyenek az íráskép, betűtípus, bekezdések, sorkizárás, félkövér vagy dőltbetűs szöveghelyezések, stb. Ezeket a csak vizuális elemeket, melyek jelentéssége szemantikailag nagyon eltér a képekétől, hiszen a szövegre vonatkozó metainformációkra, műfaj konvenciókra stb. utalnak, nem a szó legmagasabb és legtisztább értelmében vett olvasás mutatja meg. Vagyis a befogadó figyelme először a szöveg egészére, mint vizuális benyomásra irányul (nézőként, de még nem olvasóként), és csak ezt követően egy bizonyos logikai sorrend által terelve tér rá

5. „A szobrászatban [...] e művészet adottságainál fogva, s így minden más képzőművészeti iránynál inkább érvényes, hogy csak az emberi test arányosságának és sértetlenségének kifejeződéseként vett szépség lehet irányadó.” (Hárs 2012, 154)

a részletekre.

Thierry Groensteen a képregény rendszerét és sajátos nyelvét sokkal inkább a képek domináns szerepében látja. Rodolphe Töpfferre utalva, aki az 1820-as években először alkotott szöveggel kombinált rajzsorozatokat, és az általa kreált sajátos közlésformának az 1840-es évektől az elméletéről is közölt esszéket, melyekben a kép és a szöveg egyenrangúságát hirdeti, Groensteen azt írja, hogy ez az elképzelés ma már semmiképpen sem helytálló. A képregény értelmezésének ezt az általa hibásnak tartott alap gondolatát abból vezeti le, hogy az elemzők a szöveget is tartalmazó médiumok esetében egyértelműen a szöveget tekintik a történetmesélés eszközének (Groensteen 2009, 7–9). A képregény azonban a képekre (panelekre) épül és ezek sajátos nyelve a vizuális eszközöket teszi a narratíva elsődleges hordozóivá, és a szöveg helyzete ezeknek alárendelt. A szöveg képekkel szembeni háttérbe szorulásával egymástól függetlenül foglalkozott a 90-es években W.J.T. Mitchell és Gottfried Boehm is a képi, illetve ikonikus fordulat (*pictorial turn; ikonische Wende*) hangsúlyozásával, arra a folyamatra utalva, hogy a tömegkommunikáció újabb médiumaiban a képek egyre inkább átveszik az írott szavak helyét (vö. Mitchell 1992, 89–94; Boehm 1994; Pusztai 2019, 9–18).

4. Hiszem, azaz értem, ha látom, és látom, ha értem – Olvasás és kép olvasás

Borkent a képregény befogadjának fogalmában szinonimaként kezeli a néző és az olvasó szót, a képregény nézője és olvasója tehát egy és ugyanaz személy, de más területen aktív, amikor néz, és amikor olvas (Borkent 2024, 2–3). Az „olvasás” a képregény esetében nemcsak a betűk, szavak, mondatok egymás utáni dekódolását és tartalmuk értelmezését jelenti: annál fogva, hogy „olvasni” kell a képeket is, a befogadást mediális szempontból kettős kódolás (vizuális és textuális) jellemzi. Ez magában foglalja a képek, szövegek, panelek, csatornák, stb. rendszerét vagy hálózatát is, amely már a kettős kódoláson is túlmutat.

Az olvasó általában először egy szempillantással felméri az oldalt, hátha van valami kiugró vizuális elem benne, amire felfigyelhet (egy hangsúlyosabb, nagyobb panel, vagy akár egyetlen panelből álló oldal, vagy az ún. *splashpage*, egy két oldalt is kitöltő egyetlen panel), majd az olvasás megszokott sorrendjében végigmegy az egyes paneleken, felméri a képet és elolvassa hozzá a szöveget. Ez is egy pillanat műve, és ha első ránézésre az információk nem rendeződnek értelmes keretbe, akkor újra, figyelmesebben is megnézi a képet, hogy esetleg elkerülte-e valami a figyelmét. Esetleg újra elolvassa a szöveget, és ha még így sem áll össze egy koherens elképzelés, akkor azzal a várakozással lép át a következő panelre, hogy az visszamenőleg is értelmet ad a korábbi képeknek (V.ö. Horváth 2014). Vagyis a figyelem fókusza az egésztől, egy bizonyos logikai sorrendben terelődik át a ré-

szekre. A szövegolvasással ellentétben azonban a részek itt különböző kódolásúak lehetnek.

A képolvasás működésével kapcsolatban a már említett vizuális gondolkodásra jó példával szolgálnak a kettős jelentésű illúziók, mint pl. a Rubin serleg vagy a kacsanyúl illúzió, amelyek próbára teszik a nézőt, mivel a kép(ek) észlelése azonnal komplex értelmező munkát kíván és sok egyéb mellett a figyelem megosztását követeli meg. Borkent ezzel kapcsolatban Karin Kukkonen, illetve Rudolf Arnheim interpretációit idézi (Kukkonen 2017, 151–167; Arnheim 1979, 95), melyek lényege is az ilyen képek multistabilitása, vagyis, hogy két különböző észlelet a figyelem működése folytán vagy az egyiket vagy a másikat hívja elő, de sosem egyszerre mindkettőt. A szerző Arnheim 1974-es Wittgenstein-értelmezésére reflektálva jegyzi meg, hogy itt nem is arról van szó, hogy ugyanannak az észleletnek két különböző interpretációja létezik, hanem két külön észleletről van szó, melyek ugyanabból az ingerből indulnak ki (Borkent 2024, 38–41). A képregények vizuális elemeinek értelmezésénél is előfordulhat egy ehhez hasonló multistabilitás, ellenben a következő példában valójában nem ez a helyzet, mindössze ennek a belelátása és belelátatása, mint a képregények presztízisének csökkentésére irányuló eszköz.

A képregényben ugyanis a képek általában nem olyanok, mint a kacsanyúl illúzió, hanem sokkal egyértelműbbek. Értelmezésük manipulációját láthatjuk Fredric Wertham már említett könyvében, amely számos példát hoz a képregények ifjúságra káros hatásáról. Az itt említett példák viszont kontextusukból kiemelve nem nagyon relevánsak: a csupasz női altestről, amit a szerző szerint nem szabadna egy fiataloknak szóló képregényben mutogatni,⁶ kiderül, hogy igazából egy váll. A példában az eredeti panelnek egy Wertham által manipulált, megvágott részét láthatjuk,⁷ amit valóban akár csupasz női altestként is értelmezhetünk volna. De az eredeti panelen nem erről van szó,⁸ ráadásul a panel szövege sem került be a példába, ami egyértelműsíthette volna a rajzon látottakat. Ha a panelt a körülötte elhelyezett többi panellel alkotott szekvenciában szemléljük, akkor fel sem merül a csupasz női altest témája, hiszen az sem a vizuális, sem a textuális elemek, sem az ezeken túlmutató multimodális komplexum közlésével nem áll kapcsolatban. Igaz, Wertham a klasszikus kacsanyúl kép leképezését látja benne, és a gyermek olvasókat⁹ azzal gyanúsítja, hogy a képbe belelátják a pornográf tartalmakat, holott ez

6. A kép egy felnőtt közönséget célzó műből származott, de nem is női altestet ábrázolt, ahogy az az eredeti panelen nyilvánvaló is.

7. <https://archive.org/details/fredricwerthamseductionoftheinnocent19542ndprinting/page/n235/mode/2up>

8. *Jungle Comics 98 Universal*. Fiction House Magazines. 1948. február (rajzoló: Maurice Whitman) <https://coins.www.collectors-society.com/WCM/ComicView.aspx?PeopleSetComicID=530042>

9. A Wertham művére vonatkozó reakciók alapján egyértelmű, hogy tökéletesen figyelmen kívül hagyja korának képregényeinél a különböző célcsoportokat: könyve szerint a képregény gyerekeknek szól, mert gyerekek olvassák, ami akkor, az 50-es években még kevésbé volt jellemző.

a hatás pont a példaként felhozott panelre nem igaz. Az eredeti, vágatlan panel felépítése vizuális és textuális elemekből sokkal egyértelműbben irányítja a figyelmet. És valójában megvágva sem válik multistabillá, akkor is nagyon egyértelmű, csak már nem az eredeti értelemben.

Visszatérve a képolvasásra, a képregényekben egyetlen kép is megjelenhet több különböző képként. Ezt a képregény vizuális eszköztárának használatával, pl. egy panelrács beiktatásával lehet elérni, és ily módon átalakított képen/képeken többféle figyelmi fókusz is kialakul.¹⁰ Percepció és konceptualizáció elválaszthatatlan, a megértés nem kezelheti külön a formát és a jelentést. Ennek bemutatása során újabb mélységet ad a formai és tartalmi elemek összefonódásának a következő kép(regény-részlet). Nick Sousanis (2015) *Unflattening* című kötetében, mely – McCloud (1993), illetve Rey Cabero és munkatársai (2021) kötetéhez hasonlóan – egy, a képregény működését képregényes formában elemző mű, egy kép látható Buddháról (Sousanis 2015, 81), amint növények szövevénye között elmélkedik, legalábbis az első benyomás szerint. Ez az egy kép azonban egy panelráccsal (grid) panelek és csatornák rendszerévé alakul és a képregényekre jellemző szekvenciává válik. A panelek soraként való értelmezés vezeti végig a nézőt/olvasót a szöveges részek sorrendjén, vagyis egyidejűleg láthatunk egy vizuálisan kódolt képes oldalt (ami a panelrács nélkül, egyetlen panel, ún. *splashpage* is lehetne), és egy csak szöveges könyvoldal sorokba és bekezdésekbe rendezett írásképét, melyek ugyanazt az oldalt töltik ki. Ezt a már önmagában is bonyolult rendszert még tovább árnyalja, hogy az oldal egy szóbuborékot is mutat. Ez azonban a panelrácon kívül, attól függetlenül helyezkedik el, újabb vizuális és textuális réteget adva az oldalhoz, miközben a szóbuborékban elhelyezett (fél)mondat a soronként olvasandó szöveghez úgy is illeszkedik, mint annak folytatólagos része. Ugyanakkor a többi szövegtől független, a képhez tartozó egyetlen lényeges közlésként is értelmes: megragadja és kiemeli az oldal teljes szövegének eszmei mondanivalóját. A néző/olvasó első pillantásra felméri, hogy az egész oldal a rács ellenére is egyetlen kép, majd hozzáolvassa a központi alak „beszédét”. Amikor a néző/olvasó soronként olvassa a szöveget, világossá válik, hogy a buborék szövege a narrációs keretekben szereplő folyamatos szöveg része, amely külön olvasva és a többi szövegrésszel együtt olvasva más és más értelmet nyer. Az egész komplexum feldolgozásához mindkét olvasatra szükség van, és míg a szöveg- és képolvasás egyetlen multimodális közléssé válik, annak nemcsak a formája ez, de a tartalma is.

Az a körülmény, hogy a kötet szerzője és egyben rajzolója éppen a növények (és állatok) szövevénye közt meditáló Buddhát választotta a képregény vizuális és textuális elemeinek együttes bemutatására, újabb réteget ad az oldal mondanivalójához. Mind a szöveg tartalma, elhelyezése, a képekkel való összefüggése, narrációs

10. A panelrács szerkezetével és funkcióival foglalkozik többek között Groensteen 2018, 43–50, illetve Peeters 2000; 2004.

keretben és buborékban való elkülönítése, mind pedig a vizualitás témája, megvalósítása, alak-háttér elválasztása, a szöveggel való összefüggése, a panelkiosztás és a csatornák, a figyelem irányítását célozzák. A figyelem fókuszába kerülő részletek az oldal egészének értelmezésére mutatnak, ami csak a figyelem tudatos, a részletekből összeálló egészre irányításával jöhet létre. Az olvasó az egész oldal befogadása és feldolgozása során Buddha tanítását követi a figyelem irányításáról. Ami történik, az „a figyelem irányítása a jelen pillanatra, szándékosan és ítékezés nélkül” (Kabat-Zinn 2014, 4, saját ford.).¹¹ Ezt tudatos jelenlétnek (*mindfulness*) nevezik a buddhista gyakorlatban, és egyre inkább a szekuláris nyelvhasználatban is. Bár Sousanis nem mondja ki nyíltan, hogy a képregény befogadása a tudatos jelenlét állapotában történik (vagy hogy a különböző figyelemfelkeltő és -terelő elemek mind erre mutatnak), minden apró részlet ezt sugallja.



1. ábra. Részlet Nick Sousanis *Unflattening* c. könyvéből. A szerző engedélyével

11. „Paying attention in a particular way: on purpose, in the present moment, and nonjudgmentally”

5. Kettős kódolás – képek és szövegek világa

Egy médium maga „láthatatlan”, amíg a befogadási folyamat gördülékeny. A befogadó csak akkor figyel fel rá, ha valami probléma adódik a befogadással. Kivéve, ha egy új médiumról van szó, mely még nem láthatatlan, s csak akkor válik azzá, ha már kialakulnak a konvenciói és a befogadásakor működő automatizmusok. Ám ha azok blokkolva vannak, a befogadó figyelme a médium egyedi sajátosságára, a „mi” helyett a „hogyan”-ra irányul.

A képregény mint médium lényege a forma, mely két különböző módon kódolt információt (kép és szöveg) olyan módon kapcsol össze, ahogy más médiumok ezt nem teszik. A panel-csatorna rendszer a legelementárisabb mediális eleme a képregénynek, csak erre a médiumra jellemző, s bár erre általában nem figyel fel a befogadó, az alábbi példáknál éppen ezekre terelődik a figyelme. Képregényes példáim a mediális működésmód sajátosságát mutatják meg, önreferenciális módon feltárva a médium működését.

A kép és a szöveg a képregény alapelemei, de a képregény működésének titka a panel és a csatorna. Amikor a bűvész egy trükkel a három képet egymás mellé teszi, létrehoz belőle egy képregényt. A képek panelekké válnak és létrejön köztük a csatorna, amit a néző/olvasó tudata kitölt. A képregény a csatornában történik, a panelek között, melyek a cselekmény egy-egy kiragadott pillanatát mutatják,¹² de ha sorba, akár szalagszerűen egymás mellé kerülnek, vagy akár bonyolultabb rendszerbe, (*grid*, azaz rács, illetve *layout*, azaz oldalrendezés) integrálódnak, akkor a befogadó rendszerként kezdi kezelni őket, akkor is, ha – mint a trükk esetében igazából csak véletlenszerű képekről van szó. Ahogy Scott McCloud írja: „Itt, a csatorna homályában az emberi képzelet képes a két különálló képet egyetlen közös gondolattá olvasztani.” (McCloud 2007, 74)

Mike Borkent kritikusan jegyzi meg, hogy McCloud szerint a képregény olvasásakor a képek befogadása passzív folyamat, mely csak a szekvencia értelmezésekor, vagyis a „csatornában” válik aktívvá. Borkent a kacsá-nyúl illúzióra utalva azzal érvel, hogy egyetlen kép befogadása is aktív, értelmező munka, háttértudást (a kacsá és a nyúl ismeretét) igényli, amennyiben a néző következtetést von le (a képen vagy az egyik vagy a másik látható) és multistabil illúzióként értelmezi, amely mindkét formát láthatóvá teszi, de nem egyszerre. Ugyanez az értelmezési folyamat megy végbe a képregények képeinél is, hiszen fel kell ismerni a kép multistabilitását és azt is, ha nem ilyen jellegű képről van szó.

A figyelem első fókusza a panelszerkezet (*layout*), mely alkothat olyan rácsot, melyben a képek azonos értékűnek tűnnek, de ki is emelhet bizonyos képeket a többi közül. Egy szöveg esetében egy nyugati kultúrában szocializálódott olvasó

12. Miközben egy-egy panel maga is bírhat saját időtartammal, ami kb. megfelel a befogadására szükséges idővel a néző/olvasó valósága felől, és a képregény valósága felől azzal az időintervallummal, míg a képen ábrázolt mozgás megtörténik vagy az ábrázolt szöveg elhangzik.

automatikusan a bal felső sarokban kezdi az olvasást, de a képek bizonyos tulajdonságai pl. méretük, színük, elhelyezkedésük, az „olvasási sorrendet” felborítva, már előbb a figyelem fókuszába helyezhetik őket. A hagyományos sorrendben olvasott panelrácsnál az első és utolsó panelre vagy, ha előfordul ilyen, akkor az oldal közepén elhelyezett panelre figyelünk jobban. Bár a panelkeretek statikus elemek, az ezeken átnyúló rajzok újabb figyelemfókuszot jelenthetnek. A figyelem ide-oda vándorolhat a szöveg és a rajz között a panelen belül és a panelek közt is. A kiemelt alakok sokkal jobban terelik a figyelmet, mint a hátterek, így a panel belső struktúrája is az egyes vizuális elemek kiemelését, illetve mások háttérbe szorítását szolgálja.

Ha viszont valamely, éppen a háttérben „elrejtett” elem a fontos, a figyelmet nem a vizuális, hanem a textuális elemek irányítják rá, akár csak az „én a háttérben álló alak vagyok” mémek esetében. Itt a néző/olvasó a figyelem irányításának automatizmusai mentén előbb a képen kiemelt szereplő(k)re fókuszál. Majd a hozzáírt szöveget is elolvassa, ami megerősíti abban, amit a vizualitásból kiolvasott. Végül jön annak felismerés, hogy a szöveg nem a központi, hanem a háttér-alakról szól (tehát a néző/olvasó figyelve a megszokáson alapuló automatikus irányítás által éppen a lényegről terelődött el eddig), és ez generálja a mém humorfaktorát. Erre példa a *What's my secret* mém,¹³ amely nem képregény, hiszen egyetlen panelből áll. Megtalálhatók benne az egymásra utaló vizuális és textuális elemek, de további panel híján nem létesül csatorna, így az időbeliség (időrendiség) illúziója nem jön létre.

Az emberi elme egyik sajátossága az énközpontúság, illetve az antropomorf szemlélet, miszerint az érzékelés tárgyaihoz emberi tulajdonságokat társítunk. Ez különösen igaz a vizualításra, mert a különböző formákat a néző hajlamos emberi arcként látni.¹⁴

Persze a három kép a bűvészműtárgyban nem igazi képregény, csak a szekvenciába rendezés miatt érzékelhető korrelációban. Ha igazi volna, akkor alkalmasint a képi megjelenítés egységes volna, s különböző szöveges eszközökkel újabb információkkal szolgálna a képregény írójáról vagy szerkesztőjéről, hogy az egész műalkotássá vagy legalábbis terméké álljon össze. Így csak egy trükk, egy képsor, amely ha úgy vesszük, képes megtéveszteni a képzelőerőnket vagy legalábbis demonstrálni a képregény működését egy minimális vázon keresztül. De a képek eltérő vizuális stílusa, kivitelezése, illetve absztrakciójuk mértéke szándékolt is lehet, ahogy azt alább bemutatom.

McCloud a képregények vizualitásának vizsgálatában az absztrakció mértékét

13. https://www.reddit.com/r/memes/comments/b3us1b/whats_my_secret/#lightbox 5 gyerek, 4 császárral, nem sportolok, lusta vagyok és azt eszek, amit akarok... a titkom? Nincs titok... én az vagyok, ott a háttérben... (saját ford.)
14. Daniel Dennett az antropomorfizálás pszichológiai jelenségét intencionális hozzáállásnak nevezi, vö. Pléh 2013, 18.

is a figyelemirányítás eszközének tekinti (McCloud 2007, 39–43). Azzal, hogy stilizált képek kerülnek az olvasó elé, priorizálás is történik, bizonyos részleteket a képi ábrázolás elhagy, ezáltal az ábrázolt részletek hangsúlyosabbá és a figyelem felkeltésére és irányítására alkalmasabbá válnak. McCloud a japán képregényekkel kapcsolatban egy ezzel ellentétes irányba, de hasonló módon működő példát hoz (McCloud 2007, 51–52), amivel kiemeli a nyugati és távol-keleti képregénykultúra különbségét. Rámutat, hogy míg a nyugati képregények absztraktabb elemeket alkalmaznak a figyelem irányítására, addig az alapvetően absztrakt rajzokkal készülő keleti képregény egy-egy tárgyra vagy egyéb elemre úgy fókuszálja az olvasó figyelmét, hogy egy vagy több panel erejéig a kiemelt fontosságú elem vizualitását kevésbé absztrakt módon jeleníti meg.

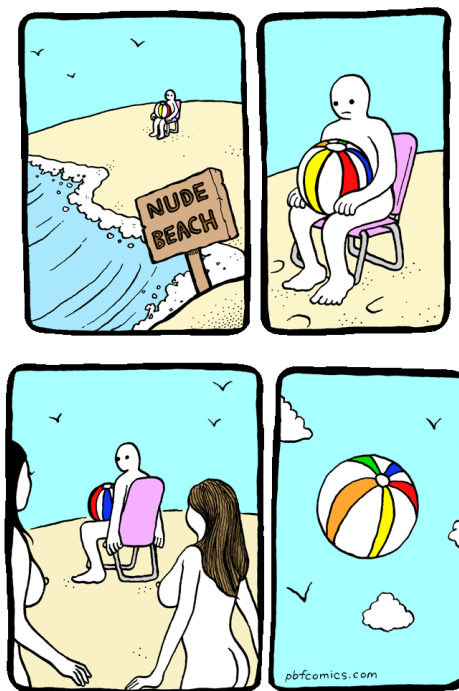
A *Perry Bible Fellowship* webcomic alkalmas annak illusztrálására, hogy a figyelem az idő illúziójával és az absztrakció mértékével hatékonyan irányítható. Ezek a „párokockás történetek” a *comic strip* (képsor, csík vagy szalagképregény) technikai kategóriájába esnek, vagyis egymás mellett elhelyezett három-négy panel fölépít egy szituációt és egy csattanóra fut ki. Erre vonatkozóan két példát mutatok be.



2. ábra. Nicolas Gurewitch: *Today's my Birthday*. A szerző engedélyével

Az első a *Today's my Birthday* című képregény, ahol a negyedik panel vizualitása annyira eltér az első hárométól, hogy a gyanútlan olvasó elsőre azt is gondolhatja, hogy tévedés történt, és egy összeollózott képsort lát, vagyis nem igazi szalagkép-

regényt, hanem a bűvésztükk-példa összefüggéstelen képeit. Az első három panelben kibontott szituációt a negyedik egy csattanóval zárja le: ugyanazt jeleníti meg, mint az első három, csak teljesen más szemszögből. Ehhez teljesen eltérő vizuális stílust használ, éppen a perspektívaváltás kedvéért. Nem két történet van jelen, hanem csak egy, amely különböző módon, eltérő stílusú és hangulatú vizualitással van megfogalmazva. Úgy is tekinthetünk rá, mint a háttérres mém képregényes eszközökkel történő kiterjesztésére. Az első három panel kibont egy szituációt, a negyedik panel tartalma ezzel szemben a háttérben van, ezt nem is látjuk, és a szöveg sem utal rá konkrétan. A befogadó mégis pontosan megértheti, hogy a negyedik panel azt mutatja meg, ami az első háromban kimondatlan és ábrázolatlan formában volt jelen.



3. ábra. Nicolas Gurewitch: *Nude beach*. A szerző engedélyével

A strandlabda története a *Nude beach* című képregényben egy másik fontos példával szolgál a képregényszerű gondolkodás megértésére. A történet egyszerű, a közönség egy jelentős része jól derül rajta, míg egy másik része, pl. ha gyerek, nem érti. Az ő gondolkodásuk nem ragadja meg a csattanót. Ha el kell magyarázniuk a képregényt, persze összeáll bennük is történetként, hiszen ők is érzélik, hogy itt egy strandjelenetről van szó, melynek ugyanaz a főszereplője, és ha már a minimális szövegét is el tudják olvasni, sőt akár értelmezni, akkor sem olyan a

gondolkodásuk, hogy abból számukra logikusan következzen az a poén, amely az idősebbeknek nyilvánvaló, holott sem a kép, sem a szöveg nem mutatja meg vagy mondja ki, hogy ez a képsor egy erekcióról szól. Az első panel olvasásakor a kép gyors fölmérése után a szövegre koncentrálnunk figyelmünket, ami kiegészíti a látottakat azzal az információval, hogy milyen partszakaszon járunk. Majd a figyelem középpontjába a strandlabda kerül, a háttértől élesen elváló színe és sokkal kevésbé absztrakt mivolta miatt, és bár közben nem kell újabb szövegre fókuszálnunk, és az új szereplők megjelenésével a figyelmi fókusz a kép egyes elemei közt változik, még az utolsó panelen is a labda marad fókuszban, és csak az utolsó panel után, már sem a képi, sem a szöveges részek által nem irányítva, válik figyelmünk fókuszává a tény, hogy mi is történt, s mi lehet az, ami a labdát a levegőbe röpítette. Az, hogy a főszereplő a labda takarásában volt, pont azzal válik a poén előidézőjévé, hogy (illetve ahogy) eltűnik a figyelmünket irányító képi elem mögül.

Ahogy az előző képregény esetében a megértéshez ismernünk kell bizonyos ikonokat, úgy a másodikonnál is rendelkezniünk kell egy bizonyos előzetes tudással. Amíg a Zord Kaszás alakját a befogadó egyértelműen fölismeri a halál vizuális reprezentációjaként, addig képes a képregény értelmezésére. Ha viszont nem, vagy akár az abakuszt sem ismeri, különösen rejtélyessé válik a képsor. Feltételezhetjük, hogy létezik olyan személy, akinél ez emiatt nem működne, de a másik történetben a társadalom egy jól elkülöníthető csoportja lesz az, akik ismereteik hiánya miatt nem fogják majd a csattanót érteni.

McCloud a képregény multimodalitásának „olvasásával” kapcsolatban arra hívja föl a figyelmet, hogy míg a képi ábrázolásokat érzékeljük, s „üzenetük” felfogásához nincs szükség külön tanulásra, addig az írott szöveg dekódolását csak külön tanulás után vagyunk képesek elvégezni. Vagyis az ikonokat érzékeljük, az absztrakt szimbólumokat megértjük (McCloud 2007, 57, 35), de a rendszer ennél bonyolultabb, ha ennél absztraktabb ikonok is megjelennek a vizuális ábrázolásban. A képi sík a valóságtól a nyelvi/fogalmi sík felé tartva válik egyre elvontabbá, míg el nem éri azt az állapotot, ahol már a valóságot nem vizuálisan (ikon) ismerjük föl, hanem a nyelvi jelekké kódolt (szimbólum) formájában, amit viszont már nem elég látnunk, hisz a pusztán érzékelésből eljutunk a megértés, azaz dekódolás szükségességéig. És még mielőtt ezt elérnénk, előfordulhat, hogy olyan ikonokkal találkozunk, melyeket pusztán érzékelésünkkel nem fejthetünk meg, mert dekódolásukhoz hiányzik az előzetes ismeret vagy a társadalmi konszenzus. Erre egy eklatáns példa lehet az, ha egy japán képregényben egy szereplőnek elered az orra vére. A nyugati képregénykultúra, illetve a képregényeken kívüli vizuális kultúra sem társítja ehhez ugyanazt a jelentést, mint a japán, így ha nem ismerjük a mangák világának ezt az ikonját, nem vagy nem biztosan értjük meg, hogy az orrvérzés nem egyszerűen orrvérzést jelent, hanem a szereplőnek ekkor fellépő szexuális izgalmi állapotát fe-

jezi ki „virágnnyelven”.¹⁵ Ez a „megfogalmazás” a strandlabdához hasonlóan tereli a befogadó figyelmét egy szövegesen ki nem mondott és a vizualitásból kimaradó részekre, mármint elsősorban arcot látunk ilyenkor a képen a mangák esetében, és a strandlabdánál még azt sem, de közben az ágyékról van szó, vagyis a képregényes eszköztár a figyelmet képes a teljes tárházával egy olyan elemre irányítani, amit végső soron, egészen konkrétan egyik eszközével sem ábrázolt. És innen már csak egy lépés, hogy a képregény a panelekből kilépve történjen.

6. Paneleken és csatornákon túl – Mediális önreflexió

A panelek és a csatornák szerkezete a képregényt képessé teszi arra, hogy egy köztes valóságsíkot hozzon létre. A képregény alapvetően két valósággal operál, egyfelől a képregény saját, belső valóságával, melyet a panelekben valamilyen formában elhelyezett információk alapján az olvasó konstruál meg, illetve az olvasó valóságával, amely szükséges ahhoz, hogy az olvasás, kódolás és egyéb kognitív folyamatok révén a képregény valósága az olvasó számára elérhetővé váljon. De előfordul az is, hogy a panel (és csatorna) túllép konvencionális funkcióján, vagyis a panelek (és az általuk létrehozott csatornák) nagyobb szerepet kapnak a képregényben, és a figyelem fókuszába kerülve maguk is a cselekmény hordozójává válnak, miközben a befogadó valóságából kilépnek és a képregény valóságának alakítói lesznek.

Nem új keletű dolog, hogy egy műalkotás közvetlenül megszólítja a közönségét, ezt az eszközt vagy jelenséget az elméletírás metalepszisként, illetve vagy parabázis-ként nevezi meg. A plakátok sok esetben biztatják valamire azokat, akik elolvassák a szövegüket. Az irodalom legkülönbözőbb területeiről ismert, hogy a szerző megszólítja az olvasóját, és a színházban sem meglepő, amikor a színpadról a színészek, az általuk megjelenített valóság határait átlépve, közvetlenül a közönséghez beszélnek. Persze a közönségnek meg kell értenie, hogy ezekben az esetekben a színmű valóságának és saját valóságának határait lépik át, de ez nem okoz gondot. És az is segít ebben, hogy a színpadról a színészek látják a jelenlévőket. Amikor ugyanez filmben történik, már annyiban más, hogy ott nem élőben megy a darab, így a szereplők nem látják a közönséget, s ha mégis „kiszólnak” saját valóságukból, azt a *negyedik fal lebontásának* nevezik. Ez az eszköz a képregényekben hasonlóan működik, mint a filmekben. A panelben látható szereplő úgy tesz, mintha a panelt alkotó keret (akárcsak filmek esetében a mozivászon vagy a képernyő határai) nemcsak az olvasó számára lenne „ablak” a két valóság közt, de az ő számára is, amelyen keresztül ő is „kinéz” a saját valóságából és belát az olvasókéba.

A panel egyszerű kereten túlmutató szerepe itt még nem ér véget. Már a képregények egészen korai korszakában, a XX. század legelején is készült olyan alkotás, amelyben a panelt körülhatároló vonal túllépett egy egyszerű keret hatáskörén, és a

15. A téma bővebb kifejtése olvasható Molly Kishikawa cikkében, a *Comic Book Resources* weboldalon.

képregény cselekményének egyszerre alakítójává és részesévé vált. Példa erre Winsor McCay a *New York Herald*ban megjelent képregénysorozata, a *Little Sammy Sneeze* egyik epizódja. A képregény *comic strip* ugyan, de a tipikus képsortól vagy szalagképregénytől eltérően mindig két sorban (csíkban vagy szalagon) van megjelenítve. A sorozat minden részében egy hatpanelos képletet követ, ahol az első négy panel során a főszereplő tüsszenteni készül, és ez az ötödikben meg is történik, de természetellenes erővel, ami a záró panelen kellemetlen következménnyel jár. A *Little Sammy Sneeze* képregények általában a hihetetlen aprólékossággal kidolgozott hátterekről híresek, melyek aztán az ötödik panelben történő tüsszentés során romba dőlnek.

A figyelem felkeltése és terelése ebben a képregénysorozatban különösen trükkös, hiszen Sammy karaktere az, aki minden panel középpontjában áll, és az ő arckifejezéseinek változása mutatja képről képre, illetve panelről panelra, hogyan készülődik a tüsszentés. Mégis, aki ismeri a képregényt, és tudja, hogy minden egyes epizód ugyanezt a felépítést követi, vagyis Sammy rutinos olvasója, azt nem csapja be Sammy alakjának központi mivolta és az arckifejezéseinek változása, hiszen tudja, hogy az utolsó előtti panelben tüsszenteni fog. Így a Sammyt és a képregény szerkezetét nem ismerő olvasó figyelme Sammyre fókuszál, míg a rutinos Sammy-olvasó a figyelem terelésének ellenére arra is fókuszál, hogy ezúttal mit dönt romba Sammy a tüsszentésével.



4. ábra. Winsor McCay: *Little Sammy Sneeze*

Az 1905. szeptember 24-i epizód ezzel szemben semmiféle háttérrel nem tartalmaz, csak Sammyt látjuk a panelek keretén belül, amint tüsszenteni készül. Ezúttal azonban valami váratlan történik, amihez hasonlót sem nagyon produkáltak a képregényalkotók az ezt követő évtizedek során: a panel keretét alkotó vonal az egyetlen dolog, amit Sammy tüsszentésével tönkreteshet, és pontosan ez történik.

Saját valóságának határait dönti romba, miközben kilép belőlük, hiszen a panel a mi valóságunk része, és mégis interakcióba kerül vele, miközben a képolvasáson keresztül az olvasóval is.

A panel itt egyszerre az olvasó és a képregény valóságának szereplőjévé válik, létrehozva egy köztes síkot, ahol a képregény szereplőiben tudatosul, hogy egy képregény szereplői. Később ezt a jelenséget számos (nem kimondottan műalkotásnak szánt) képregény is történetvezetésének szerves részévé tette.¹⁶

7. Addig nem mehettek haza, amíg nem esett szó a buborékról – Egy meghatározó vizuális eszköz

A panel és a csatorna után, melyek a képregény alapegységei, végezetül meg kell említeni a képregényben a szöveg elhelyezésének egyik gyakori, de korántsem egyetlen módját, az ún. szó-buborék (*speech bubble* vagy *speech balloon*), szerepét, működését és ennek csapdáját.

Charles Sanders Peirce szemiotikai elmélete (Peirce 2005, 23–36) egy hármas rendszert ír le, melynek részei a jel, annak tárgya, illetve értelmezője (*sign, object, interpretant*, vagyis jel, tárgy és értelmező), és McCloud is amellett érvel, hogy a képregények működéséhez szükség van az olvasóra, aki értelmezi a különbözőképpen kódolt vizuális elemeket, és összeállítja, McCloud szavaival „életre kelti” a képregényt (McCloud 2007, 53). McCloud a vizuális művészet eszköztárának alapjaként az ikonokat jelöli meg, melyekből az alkotóknak egy folyamatosan bővülő tárház áll a rendelkezésére, hiszen a kultúránk szimbólumokra épül. Ezzel szemben Peirce rendszerében ikon és szimbólum, mint fogalmak is elkülönülnek és kiegészülnek egy harmadikkal, az indexszel. A különböző típusú jelek a képregény eszköztárának fontos és meghatározó elemei, amelyeket a szó-buborék képes egyszerre működésbe hozni. A szó-buborék, amit bár sokszor Richard Felton Outcault XX. század eleji találmányaként írnak le,¹⁷ nem a modernkori képregények újítása, hiszen már középkori kódexillusztrációkon előfordult ennek elődje. Ezekben az emberi alakok feje mellé rajzolt pergamenek vagy drapériák mutatták a rajtuk szereplő szöveggel a képen szereplő emberek szavait vagy gondolatait.

A szó-buborék ma már jellemzően mindenütt jelen van a képregények különböző kultúráiban. Ugyanakkor például az első német és magyar képregények még egy-

16. Erre példa a moziban is nagy sikerrel futó *Deadpool* (aki egy már-már plágium-szintű hommage-ból alakult hamar, jogilag sokkal tisztább, paródia-karakterre). Figurájának lényegéhez tartozik, hogy a saját valóságának többi szereplőjétől eltérően ő tudja magáról, hogy egy képregény (illetve film) szereplője, és az olvasóhoz ill. nézőhöz intézett gyakori kiszólásai során annak alkotóira is tesz utalásokat.

17. Vö. Vincze 2022, 111–112. Ahogy Vincze Ferenc tanulmánya megjegyzi, Maksa Gyula már helyesen a szó-buborék észak-amerikai megjelenéséről (és nem föltalálásáról) ír, vö. Maksa 2010, 32.

általán nem használták. Sőt sokáig az amerikai képregények magyar fordításaiban a szóbuborékokat eltüntették és a képregényt képaláírásosra dolgozták át.¹⁸ Ezzel ellentétben az olasz nyelv a szóbuborék nevét, *fumetto/fumetti*, használja maga a képregény jelölésére. A nyugati (főleg anglofón és frankofón) képregénykultúrának annyira jellegzetes eleme a szóbuborék, hogy ez a leginkább a képregényekkel asszociált vizuális elem. Vagyis akárhol látható is (nyilván, képregényeken kívül), akkor is az első dolog, amire egy átlagos kultúrafogyasztónak is a képregény mint médium jut róla eszébe. A képregényeket nem fogyasztók is a képregény szimbólumaként ismerik fel a szóbuborékokat, a beszéd ikonjaként, de akár indexként (a hegyes része a „beszélőre” mutat, azt jelezve, hogy az ikonban elhelyezett szimbólumok kinek a „hangjával” ill. gondolataival állnak kapcsolatban) is. A figyelem szövegre irányításának képregényes eszköze, így a képregényeken kívül is működik, de nemcsak a szövegre irányítja a figyelmet, hanem vizualitásával a képregényre való asszociálást idézi elő, és a képregényolvasás automatizmusát váltja ki.

Még a különösképpen ostoba és jellemzően nem olvasottnak számító Homer Simpson is felismeri a családi fotón látható szóbuborékokat, az azóta mémmé vált jelenetben¹⁹, ami persze nyilvánvalóan egy tárgy, amit a fia tart a fejéhez. Azt is tudja, hogy a buborék a beszédet jelöli, és a képregényolvasás automatizmusával értelmezi mint saját hangjának vizuális leképezését, és meglepődése nem annak szól, hogy a szóbuborék (saját hangjának leképezése) látszik egy róla készült fényképen (ami persze a rajzfilm valóságán belül fénykép csak), hanem pusztán a szövegének.

Az ikon hasonlóságot mutat azzal, amit jelöl. Ez a képregényekben maga a kép is, de azon belül is tartalmaz (más-más mértékben absztrakt) ikonokat, a szóbuboréknál ez maga a buborék (bár vizuálisan nem hasonlít a hangra, mégis ez annak az ábrázolása, hogy „hang egy képregényben”), a tartalmától függetlenül, illetve a buborékban megjelenő ikoni ábrázolások, pl. a káromkodás megjelenítésekor használt képi elemek, mint a villám vagy a halálfej. Az index okozati vagy egzisztenciális összefüggést jelenít meg. A képregényben a szóbuborék teremti meg a kapcsolatot az ikonok (a „beszélő” lerajzolt alakja, a buborék lerajzolt körvonala) és a szimbólum (a buborékban megjelenő szöveg) között, rámutatva a „beszélő”-re és egyértelműsítve azt, hogy kinek a hangját „halljuk” vagy gondolatait látjuk. A szimbólumoknál a társadalmi megegyezés és kulturális örökség, nem pedig a tényleges vizuális hasonlóság jellemzi a kapcsolatot. Ez jellemző pl. a nyelvi eszközökre (betűkre, írásjelekre stb.), a képregényben a szóbuborékba írt írásjelek szimbólumok, melyek előfordulhatnak a már említett ikonok mellett (en-

18. Ez a gyakorlat az 1930-as évekig állt fenn, de az első magyar „gyártású” képregény, ami szóbuborékokat használ, Cs. Horváth Tibor és Zórád Ernő *Winnietou*-ja 1957-ből. Vö. Vincze 2002, 124–136 (a szóbuborékokról), ill. 112–116 (a Winnietou-adaptációról).

19. „I Stink Speech Bubble - The Simpsons” <https://knowyourmeme.com/photos/812734-the-simpsons>, *The Simpsons* 7. évad 11. epizód – *Marge Be Not Proud (A család szégyene*, magyar szöveg: Nyirkos Tamás.)

nek a jelentése „amit a szereplő mond vagy gondol”). A három jeltípus együttes működése azt hivatott ábrázolni, hogy a képregény befogadója a képregényszereplő beszédét „hallja” vagy a gondolataiba pillanthat be, amivel már egyetlen panel is multimodális komplexummá válik. A szóbuborék a befogadó számára látható, mert az egyetlen érzékünk, amit a képregény befogadásakor használunk, a látás,²⁰ de a képregény valóságán belül alapvetően nem az, mert vizuális úton ugyan, de hangot fejez ki. A képregény szereplői számára a szóbuborék hallható, világosabb színnel vagy szagatott vonallal ábrázolva suttogás, vastagabb vonallal vagy színes kiemeléssel, esetleg a buborék határait áttörő betűkkel kiabálás, illetve a felhőszerű, ún. gondolatbuborék alakjában belső monológ, ami a többi szereplő számára sem hallható. És ezt a rettentően bonyolultnak tűnő olvasási, képolvasási és multimodális értelmezési munkát mind elvégzi Homer Simpson, amikor a „Büdös vagyok!” szóbuborékot (félre)értelmezi, amikor saját (rajzfilmes) valóságán belül egy képregényes valóság nem túl meggyőző illúzióját magára is érvényesnek értelmezi.

Bár a szóbuborék elsődleges szerepe a képregényen belül az index, vagyis a kapcsolatteremtés ikonikus és szimbolikus elemek, a kép és a szöveg közt, közben maga is egy rajzolt alakzat, ami ikonná teszi, illetve egyszerű, a képregények kiemelt elemeként azok teljességére nem hasonlító, mégis a képregény egészére utaló szimbólum is. A képregény valósága és a képregény befogadjának valósága közti határ feszegetésére is alkalmas, amikor átlépi azt, ismét csak olyan terepre irányítva a befogadó figyelmét, amely kívül esik a szokásos képregényolvasás „komfortzónáján”. Ahhoz hasonlóan, mint amikor a panel keretezése a képregény cselekményében szerepet játszik, a szóbuborék is túllép a saját szerepén, ha például egy tükör előtt beszélő figura beszédének, azaz szóbuborékjának is látszik a tükörképe, vagy ha a szereplővel együtt annak szóbuborékja is árnyékot vet, vagy ha egy másik szereplő egyértelműen rámutat, hogy ő nemcsak hallja, hanem látja a másik szóbuborékját. Homer szóbuborékos poénja ezért egy képregényben annak valóságából kilépve az olvasó valóságával teremtene kapcsolatot, és mint poén természetesen működne, hiszen a befogadó számára világos, hogy ez a határátlépés nem történt meg, csak Homer értelmezi félre a képregényes eszközöket. De a poén egy másik médiumban, mozgóképből szerepel, ahol a hangokat tényleges hangokkal és nem vizuális úton ábrázolják, így a jelenet még komikusabbá válik.

Mindez arra utal, hogy ahogy a képregény egésze is csodálatosan bonyolult

20. A képregényben a többi érzékszervvel befogható ingereket is csak vizuális úton lehet jelezni, melyre szintén léteznek már közérthető szimbólumok. Így a szagok ábrázolása hullámos vonalakkal és más-más színekkel a kellemes vagy kellemetlen szagok esetében. Az ízek érzékelésére a jó ízű ételek kellemes, míg a rossz ízűek kimondottan nem étvágygerjesztő formájú és színű megjelenítése jellemző. A hőmérséklet megjelenítése pedig hideg vagy meleg színekkel, illetve a szélsőséges hőmérsékletre adott reakciók, mint vacogás vagy erős verejtékezés, látványos vizualizálásával történik.

szövevénye a különbözőképp kódolt elemeknek, még az egészen apró elemeiben is fölfedezhető ugyanez a bonyolultság. Az általános, megszokott olvasás során a képregény különböző elemek kiemelésével tereli a befogadó figyelmét, de a terelés olykor elterelésnek bizonyul, és azáltal kelt többletjelentést, hogy megbomlik a szöveg vagy a vizualitás egysége vagy szöveg és kép harmóniája, illetve a képregény működésében szerepet játszó vizuális elemek (panelek, keretek vagy éppen szó-buborékok) túllépnek a szerepükön. A képregény az elme bűvésztrükkjeként indult, de kialakulása óta a figyelem terelése és elterelése területén is már számos saját trükköt tanult.

Focusing on panels and bubbles. The function and pitfalls of directing visual attention in comics

Comics constitute a hybrid form of art, which has a history long enough to have its own established scientific discipline, but still too young to be considered equivalent with other forms of artistic medium in scholarship and in the artistic world. The present study discusses different aspects of comics, focusing on reader reception and the interpretation of its visual and textual components, in order to gain a more profound understanding of how the narrative properties unique to this genre capture and direct attention in the process of reading. After providing a definition of the comic strip, the paper first examines the characteristics and the typical cognitive traps of multimodal complexes, following Borkent's (2024) argumentation. The discussion then moves on to review the co-interpretation processes of visual and textual elements, including the role of panels and gutters as graphic tools in organizing these elements as well as the transgression of their conventional functions. These phenomena are illustrated through examples from comics and other media using the reading mechanisms typical of the comic strip. The final section of the paper is dedicated to the speech bubble, a fundamental tool in comics.

Keywords: comics, directing attention, image reading, multimodality, panel, gutter, speech bubble

Hivatkozások

Arnheim, Rudolf. *A vizuális élmény. Az alkotó látás pszichológiája*. Ford. Szili József és Tellér Gyula. Budapest: Gondolat, 1979.

Arnheim, Rudolf. *Art and Visual Perception*. Berkeley, CA: University of California Press, 2020.

Bayer, Antal. *Miért pont a kilencedik?* 2017. nov. URL: https://kepregeny.blog.hu/2017/11/20/miert_pont_a_kilencedik.

Boehm, Gottfried. *Was ist ein Bild?* München: W. Fink, 1995.

Borkent, Mike. *Comics and Cognition. Towards a Multimodal Cognitive Poetics*. New York, NY: Oxford University Press, 2024. DOI: 10.1093/oso/9780197509784.001.0001.

Bourdieu, Pierre. *A társadalmi egyenlőtlenségek újratermelődése*. Ford. Ádám Péter és Ferge Zsuzsa. Budapest: Gondolat, 1978.

Grennan, Simon. *A Theory of Narrative Drawing*. New York: Palgrave Macmillan, 2017.

Groensteen, Thierry. *Comics and Narration*. Ford. Ann Miller. Jackson: University Press of Mississippi, 2018.

Groensteen, Thierry. *The System of Comics*. Ford. Bart Beaty és Nick Nguyen. Jackson: University Press of Mississippi, 2009.

Gurewitch, Nicholas. *Nude Beach*. URL: <https://pbfcomics.com/comics/nude-beach/>.

Gurewitch, Nicholas. *Today's My Birthday*. URL: <https://pbfcomics.com/comics/todays-my-birthday/>.

Hárs, Endre. *Herder tudománya. Az elgondolhatóság határai a késő 18. században*. Pozsony: Kalligram, 2012.

Hogyan mesél történetet a képregény? 2021. URL: https://buvosvolgy.hu/tudastar/cikk/Hogyan_mesel_tortenetet_a_kepregeny.

Horváth, Márta. „Der Drang nach Kohärenz: Kohärenzstiftende kognitive Mechanismen beim Lesen fiktionaler Erzähltexte”. *Universalien? Über die Natur der Literatur*. Szerk. Hárs Endre; Horváth Márta; Szabó Erzsébet. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier, 2014, 47–62.

„I Stink Speech Bubble - The Simpsons”. *Know Your Meme*. URL: <https://knowyourmeme.com/photos/812734-the-simpsons>.

Kabat-Zinn, Jon. *Wherever You go, There You are. Mindfulness Meditation in Everyday Life*. New York, Boston: Hachette Books, 2014.

Kishikawa, Molly. *The Aroused Anime Nosebleed's Origin - and Its Scientific Plausibility*. 2024. URL: <https://www.cbr.com/anime-aroused-nosebleed-origin-science/>.

Kukkonen, Karin. „Fantastic cognition”. *Cognitive Literary Science. Dialogues between Literature and Cognition*. Szerk. Emily Burke Michael és Troscianko. New York, NY: Oxford University Press, 2017, 151–168. doi: 10.1093/acprof:oso/9780190496869.003.0009.

Lessing Gotthold Ephraim és Kreuzer, Ingrid. *Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie. Mit beiläufigen Erläuterungen verschiedener Punkte der alten Kunstgeschichte*. Stuttgart: Reclam, 2010.

Liben David és Liben, Meredith. *How we read. A graphic guide to literacy*. URL: <https://www.cartoonstudies.org/css-studio/cartooningprojects/reading/>.

Maksa, Gyula. *Képregénytudomány*. Budapest: Szépirodalmi Figyelő Alapítvány, 2024.

Maksa, Gyula. *Változatok képregényre. Kommunikáció- és kultúratudományi tanulmányok*. Budapest: Gondolat, 2010.

McCay, Winsor. „The Little Sammy Sneeze”. *New York Herald* (1915.09.24).

McCloud, Scott. *A képregény felfedezése*. Ford. Bánföldi Tibor és Kepes János. Art comix. Budapest: Nyitott Könyvműhely Kiadó, 2007.

Mitchell, W.J.T. *The Pictorial Turn*. 1992. URL: <https://www.artforum.com/features/the-pictorial-turn-203612/>.

Mitchell, W.J.T. „Visual literacy”. *Visual Literacy*. Szerk. James Elkins. New York: Routledge, 2008, 11–29.

Peeters, Benoit. „A képregény - egy sajátos nyelv”. Ford. Morvay Zsuzsa. *Enigma* 40 (2004), 90–95.

Peeters, Benoit. „Four Conceptions of the Page”. Ford. Jesse Cohn. *ImageText* 3 (3 2018). URL: <https://imagetextjournal.com/four-conceptions-of-the-page/>.

Peirce, Charles Sanders. *A jelek felosztása*. Szerk. Horányi Özséb és Szépe György. Budapest: General Press Kiadó, 2005, 23–37.

Pléh, Csaba. *A pszichológia örök témái. Történeti bevezetés a pszichológiába*. Budapest: Typotex, 2013.

Postema, Barbara. *Narrative Structure in Comics. Making Sense of Fragments*. Rochester, N.Y: RIT Press, 2013.

Pratchett, Terry. *Hölgyek és urak*. Ford. Farkas Veronika. Korongvilág. Budapest: Delta Vision, 2007.

Pratchett, Terry. *Lords and Ladies*. London: Victor Gollancz, 1992.

Pusztai, Virág. „A képekben rejlő kifejezési lehetőségek képfilozófiai reflexiói néhány újmédia-jelenség tükrében”. *Médiakutató: Médiaelméleti folyóirat* 20 No. 2. (2019), 9–18. URL: https://mediakutato.hu/cikk/2019_02_nyar/01_a_kepekben_rejlo_kifejezesi.pdf.

Singer, Marc. *Breaking the Frames. Populism and Prestige in Comics Studies*. Austin: University of Texas Press, 2018.

Sousanis, Nick. *Unflattening*. Cambridge (Mass.): Harvard University Press, 2015.

Vincze, Ferenc. *Képregénytörténetek. Történeti és elméleti közelítések egy médiumhoz. Képregénytudomány*. Budapest: Szépirodalmi Figyelő Alapítvány, 2022.

Wertham, Fredric. *Seduction of the Innocent*. New York, Toronto: Rinehart & Company, 1954.